

总 序

自 20 世纪 90 年代以来,在对硕士、博士研究生进行教学的过程中,由于专业方向的关系,需要开设诸如《中国传统音乐概论》、《中国音乐结构学》、《中国音乐文献学》、《中国音乐美学》之类的课程,却又苦于缺乏教师、缺少较为系统的教学参考书,于是萌发了组织编写一套《中国传统音乐学丛书》的念头。

早在两千多年前中国就已出现了《乐记》、《吕氏春秋》等音乐学的代表性的著作。相传为公孙尼子撰写的《乐记》,论及了有关音乐本原、音乐美感、音乐的社会作用、乐和礼的关系等,是为音乐哲学的滥觞性著作。由战国末期秦相吕不韦集合门客共同编写的《吕氏春秋》,则留下了有关远古音乐、音乐与自然社会政治关系,尤其是音律方面的记载。此后,在各朝各代的志书中都有《音乐志》(或《礼乐志》),全面介绍当时的音乐制度、乐律、乐队、乐曲和礼仪规范等内容。另外,在音乐美学方面,出现了儒家、道家、墨家的音乐美学思想,如嵇康的《声无哀乐论》、周敦颐的“淡”“和”、朱熹的“中和”和徐上瀛《谿山琴况》等音乐美学观和美学著作。在乐律学研究方面,有京房的六十律、钱乐之和沈重的三百六十律、何承天的新律、荀勖的笛律、蔡元定的三分损益十八律、朱载堉的新法密率(十二平均律)。在宫调理论方面,早在春秋战国时期就有旋宫理论和调式运用,汉代民间音乐中有“相和三调”,魏晋南北朝有清商三调、

笛上三调，隋唐时期有八声音阶、燕乐二十八调、八十四调和犯调、移调理论，宋代有“为调式”“之调式”系统，元代的北曲十七调、南曲十三调，明代的九宫，清代的南北曲各十二宫调等。在词调音乐、琴学、表演艺术理论和音乐百科全书式著作方面，有：张炎《词源》、沈括《梦溪笔谈》、王灼《碧鸡漫志》、刘向《琴说》、朱长文《琴史》、袁桷《琴述》、刘籍《琴议》、陈旸《乐书》、燕南芝庵《唱论》、周德清《中原音韵》、徐大椿《乐府传声》等。以上这些文人及其著作都曾对中国传统音乐的乐学、律学、宫调理论、美学等规律作过论述，为我们留下了宝贵的遗产。

1840年，鸦片战争的炮火惊醒了相当一部分中国人。此后，中国又迎来了中西文化交流颇为繁盛的20世纪。中国音乐家开始学习西方的音乐理论，并且试图以此来研究本民族的传统音乐，发展民族的新音乐。然而，中西文化之间，除了纯粹的自然规律，包括人类文明所创造的高科技手段的物质性规律不因国别、族别差异而有任何改变之外，在艺术规律和艺术手段之中，人们对于自然和物质手段的选择却是大异其趣的。正因为有了不同人的不同选择、加工、处理方法，所以，在相同的物质根据中所表现出来的色彩、风味、性格、情趣方面却大相径庭，而出现民族特点、地方特色、时代风格的千差万别。对于音乐文化来说，物理学中的声学基本理论固然相同，音乐形态诸要素的选择和音乐审美观的理解却因民族、地域、时代的不同而形成差异。虽然中国传统音乐自古以来就在频繁的中外文化交流中，与世界各地的传统音乐相互吸收、融合，使彼此间有许多相通相同之处，但是，无论是基础理论的律、调、谱、器，或者是音乐审美的虚、实、意、象，甚而至于对乐音的清、浊、纯、噪等方面，都表现出与西方音乐理论的许多差别。因此，整理自己传统乐

学、律学、音乐美学的历史理论，总结可供当前民族音乐使用的
应用理论，就成为中国传统音乐研究者的使命和责任。这不仅有利
于传统音乐的教学，使我们的下一代了解中国传统音乐的特殊
规律，而且为正确理解民族传统音乐提供理论基础，同时也为发
展民族新音乐做一些铺垫性工作。

20 世纪 20 年代以来，童斐、王光祈等先驱者进行了可贵的
探索。童斐的《中乐寻源》在对中西音乐理论的相同之处作出初
步总结的同时，也大略指出了中西音阶的相异。王光祈既强调
“西人科学常识丰富，遇事观察锐利”，应当重视西学，又强调
“虽有曾受西乐教育之士，若无本国音乐材料（乐理及作品等
等），则至多只能造成一位‘西洋音乐家’而已。于‘国乐’前
途，仍无何等帮助”。指出了掌握西学的目的是整理中国遗产，
研究中国音乐。

20 世纪三四十年代，以吕驥为首的延安鲁艺“中国民间音
乐研究会”，由王震亚、谢功成等人组成的重庆青木关音乐学院
“山歌社”，以刘天华为主帅的“国乐改进社”，着力于民族民间
音乐的搜集、整理，进行理论研究，努力探索新音乐创作的民族
风格和时代特点。杨荫浏则熔理论与实践于一炉，献毕生精力于
中国传统音乐遗产的搜集、整理、研究工作，对中国传统音乐、
中国音乐史、中国传统乐律学研究作出了全面的贡献。其他如缪
天瑞、沈知白、廖辅叔、曹安和、钱仁康、吉联抗等，以及 50
年代以来的李统一、郭乃安、冯文慈、黄翔鹏、赵宋光、夏野、
童忠良、汪毓和、杨匡民等，在中国音乐史学、音乐形态学、音
乐文献学、音乐美学等领域辛勤耕耘，也都为中国传统音乐学的
建设和发展奠定了扎实的基础。特别应提到的是，黄翔鹏对曾侯
乙钟磬铭文乐学体系、中国传统音乐形态学、乐律学史、音乐考
古学的研究；他所提出“传统是一条河流”的命题以及“身入古

墓，心在人间”，“神游往古，心追方来”等治学思想；他所提倡的“宏观的史、论研究必与微观的艺术分析密切结合，‘言必有物，虚实并务’；打破门户之见，使史学、文献学、考古学、民族学与民俗学、乐律学等各种音乐学的边缘学科熔于一炉，来进行系统化的综合研究”研究方法。这些对促进中国传统音乐的学术研究，具有重要的作用。

20世纪80年代以来，伴随着改革开放步伐而成长起来的中青年音乐学者，抓住时代所提供的难得机遇，投入民族音乐集成的浩大工程之中，深入民间，深入生活，在以上这些前贤的研究成果的基础上，又有新的贡献。

本套丛书的诸位作者及其成果，正是这一时代的产物。他们沐浴着改革开放的春风，浸润着中华民族优秀音乐传统的雨露，吸吮着前辈、同仁的学术养分，试图对中国传统音乐理论的某些方面进行梳理、整合。这既是为有志于中国传统音乐研究的青年学子提供一些可资参考的材料，也起到为中国传统音乐学的学术建设添砖加瓦的作用。我们殷切地期待着读者无私的指教和支持，使这些成果不断地臻于更科学、系统、完善。这也是组织编写、出版该套丛书的初衷。

最后谨对本套丛书各位作者的辛勤劳动致以崇高的敬意！对福建教育出版社领导和林毓琮主编的大力支持表示诚挚的谢忱！

王耀华 谨识

2002年11月3日



绪论.....	(1)
一、乐谱.....	(3)
二、记谱法	(18)
三、乐谱学和中国传统音乐乐谱学	(45)
第一章 古琴谱	(55)
第一节 古琴谱的解读	(57)
一、古琴谱的发展历史	(57)
二、文字谱的解读及其相关文献	(60)
三、减字谱的谱式、符号与组织法	(62)
四、减字谱的解读——打谱的含义与方法	(66)
第二节 古琴谱蕴涵的古乐学遗存	(69)
一、正调调弦法及其沿革的启示	(69)
二、贯穿于整个中国乐律学史的琴五调	(72)
三、五音调反映的古代五声调式的形态	(75)
四、楚调、侧调研究及其他	(79)
第二章 敦煌乐谱	(83)
第一节 敦煌乐谱新解	(85)
一、引言	(85)
二、解释敦煌乐谱所取得的成果与产生的分歧	(86)
三、释“掣拍说”	(92)

四、“掣拍说”和诸说的不同之点·····	(95)
五、敦煌原谱新译的步骤和具体技术处理·····	(102)
第二节 敦煌乐谱词曲组合中的若干问题·····	(112)
一、器乐旋律和歌唱旋律之间的关系·····	(113)
二、词和曲的段式关系·····	(115)
三、词和曲的句式关系·····	(117)
四、词和曲的节奏关系·····	(118)
五、词和曲的音韵关系·····	(120)
六、敦煌歌曲风格的探讨·····	(125)
附 录 敦煌乐谱译谱·····	(127)
第三章 白石道人歌曲谱·····	(151)
第一节 姜白石及其《白石道人歌曲》·····	(154)
一、姜白石及其著作·····	(154)
二、白石道人歌曲概说·····	(156)
第二节 白石道人歌曲 17 首的谱字、调名、音高定律及 其译谱·····	(162)
一、17 首的谱字是工尺谱的减字谱·····	(162)
二、17 首词牌下的调名是燕乐调的俗名·····	(174)
三、关于燕乐调的音高定律·····	(179)
四、关于对 17 首歌曲的译谱·····	(180)
五、姜白石的自度曲是珍贵的燕乐调曲谱实例·····	(186)
第三节 琴曲侧商调《古怨》·····	(195)
第四节 祠神之曲《越九歌》·····	(200)
第五节 《白石道人歌曲》版本·····	(202)
附 录 《白石道人歌曲》译谱选·····	(207)
一、琴曲《古怨》·····	(207)
二、越九歌《王禹》、《庞将军》·····	(209)

三、歌曲 17 首选	(211)
第四章 宋代《愿成双》谱	(217)
第一节 《愿成双》谱概述	(219)
一、《愿》谱现存两本，经相互比勘，谱字互有出入	(220)
二、《愿》谱从其谱字体系来看，当属南宋通行的按固 定唱名记写的燕乐俗字谱，首律黄钟为△（合—— 相当于 d ¹ ）	(221)
第二节 《愿成双》谱解译	(226)
一、《愿成双令》	(226)
二、《愿成双慢》	(228)
三、《狮子序》	(229)
四、《本官破子》	(231)
五、《赚》	(232)
六、《耍胜子急》	(234)
七、《三句儿》	(234)
第三节 《愿成双》谱乐学内涵	(235)
第五章 《纳书楹曲谱》	(243)
第一节 《纳书楹曲谱》与昆曲	(245)
一、昆曲的谱本	(245)
二、编者叶堂其人	(246)
三、《纳书楹曲谱》与《九宫大成南北词官谱》	(246)
四、记谱法	(247)
五、曲谱译读	(250)
第二节 《纳书楹曲谱》中的昆曲作曲法	(259)
一、制曲	(260)
二、制谱	(262)

三、度曲·····	(268)
第三节 《纳书楹曲谱》中的记谱法与音乐 ·····	(273)
一、板眼点定的记谱法标志着中国音乐节拍法的成熟·····	(274)
二、谱繁腔更繁·····	(275)
三、曲谱兼容地域特征及曲家流派·····	(277)
四、促成民间音乐文化与文人文化的结合·····	(281)
第六章 三弦天干谱及其他 ·····	(285)
第一节 存见中国三弦乐谱与记谱法述略 ·····	(287)
一、存见中国三弦乐谱·····	(287)
二、中国三弦传统记谱法的类别·····	(292)
第二节 三弦天干谱试译 ·····	(293)
一、解译之依据·····	(293)
二、乐谱试译·····	(296)
三、译谱的验证·····	(309)
第三节 三弦工尺谱 ·····	(313)
一、指位式工尺谱·····	(313)
二、音程式工尺谱·····	(317)
三、兼记手法的音程式工尺谱·····	(322)
第七章 福建南音谱 ·····	(325)
第一节 福建南音记谱法 ·····	(327)
一、谱字——音高符号·····	(327)
二、调门——管门·····	(330)
三、拍子记号——撩拍·····	(331)
四、琵琶指法与节奏记号·····	(332)
五、南音谱式·····	(336)
第二节 福建南音管门、撩拍、腔谱关系 ·····	(339)

一、南音基本谱字与“倍六头管”	(339)
二、管门名义考	(342)
三、筚篥与南音琵琶	(346)
四、南音的唱奏实践与谱字——骨谱细腔	(347)
五、擦拍考	(349)
第八章 西安鼓乐俗字谱	(353)
第一节 西安鼓乐俗字谱之乐学内涵	(355)
一、西安鼓乐概述	(355)
二、西安鼓乐俗字谱简况	(357)
三、乐谱谱字与古代律吕的对应关系	(361)
四、乐谱调首与音列	(362)
五、西安鼓乐乐谱谱字与调名、乐器指法、调高的关系	(363)
六、西安鼓乐俗字谱谱字反映出的官调问题	(368)
第二节 西安鼓乐俗字谱之译读	(375)
一、相关术语	(375)
二、一种独特的润腔手法——“哼哈”	(379)
三、西安鼓乐俗字谱译读中应注意的问题	(379)
四、译谱实例分析	(382)
第九章 北京智化寺京音乐之乐谱	(391)
第一节 智化寺京音乐乐谱之乐学内涵	(393)
一、中国佛教京音乐概述	(393)
二、京音乐乐谱简况	(394)
三、京音乐乐谱谱字与古代律吕的对应关系	(396)
四、京音乐乐谱谱字与官调	(396)
第二节 智化寺京音乐乐谱译读	(405)
一、相关术语	(405)

二、一种特殊的润腔手法——“阿口”	(407)
三、译谱中应注意的问题	(408)
四、译谱实例分析	(409)
第十章 晋北笙管乐字谱	(417)
第一节 晋北笙管乐及其字谱	(420)
一、晋北笙管乐述略	(420)
二、尚存的晋北笙管乐字谱手抄本	(424)
第二节 晋北笙管乐谱字	(427)
一、晋北笙管乐谱字与律名的对应关系	(427)
二、字谱类型	(427)
三、谱字的高低八度区分	(434)
四、以“上”带“勾”	(438)
五、八个基本谱字与十二律	(442)
第三节 记谱法	(443)
一、基本记号	(443)
二、板式	(448)
三、谱式	(449)
四、略谱法	(457)
第四节 韵谱法	(458)
一、谱字读音	(458)
二、口授韵谱	(458)
三、“花音”韵法	(459)
四、眼无定处，听人自用	(459)
第五节 抄本字谱中的调转换	(461)
一、套曲中的调转换	(461)
二、只曲中的调转换	(462)

第十一章 潮州二四谱·····	(469)
第一节 潮州二四谱记谱法述略·····	(471)
一、谱字及其读音·····	(471)
二、由弹奏手法的变化而构成不同的调式音阶·····	(471)
三、二四谱的板式记号·····	(474)
四、潮州二四谱的板数及节奏记号·····	(475)
五、潮州二四谱谱式·····	(476)
第二节 潮乐腔、谱关系及传承方式·····	(477)
一、念谱法中所体现的谱与腔的关系·····	(477)
二、“三、六、五”谱字中所体现的谱与腔的关系·····	(478)
三、演奏手法所体现的谱与腔的关系·····	(479)
四、变奏手法所体现的谱与腔的关系·····	(479)
第三节 潮州二四谱的文化内涵·····	(482)
一、二四谱源流的几种说法·····	(482)
二、潮州弦诗乐演奏程序中显现的唐宋乐韵遗风·····	(488)
三、二四谱体现了民间丰富多彩的转调手法·····	(489)
第十二章 工尺谱之形形色色·····	(495)
第一节 多种样式的工尺谱及其总体特色·····	(497)
一、工尺谱的类别·····	(497)
二、工尺谱的总体特色·····	(499)
第二节 工尺谱的谱字音高、时值及其他·····	(501)
一、谱字·····	(501)
二、音高·····	(505)
三、板眼记号·····	(511)
四、其他记号·····	(513)
第三节 工尺谱的乐学内涵·····	(519)

一、工尺谱的谱字组合体系与曾侯乙编钟的乐音体系	
.....	(519)
二、工尺谱与宫调理论	(521)
三、“借字”与“五调朝元”	(530)
第十三章 《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》	(539)
第一节 浦东派《养正轩琵琶谱》与汪派《汪昱庭琵琶谱》	
.....	(541)
一、浦东派《养正轩琵琶谱》	(541)
二、汪派《汪昱庭琵琶谱》	(544)
第二节 《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》的基本谱字	(546)
一、琵琶曲中工尺谱的音高、节奏	(546)
二、琵琶工尺谱的调名	(548)
第三节 《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》中曲目的乐曲结构	(550)
一、两个流派共同曲目的结构形式	(551)
二、各流派乐曲独特的结构形式	(560)
三、琵琶文套曲、武套曲、大曲的划分	(561)
第四节 《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》的演奏技巧	(564)
一、右手演奏基本指法	(564)
二、左手演奏基本指法	(570)
三、特殊演奏技法	(573)
四、“上出轮”与“下出轮”	(578)
第五节 两种琵琶谱所反映的流派审美特征	(579)
第十四章 《魏氏乐谱》与冲绳工工四	(583)
第一节 《魏氏乐谱》	(585)

一、《魏氏乐谱》概况	(585)
二、《魏氏乐谱》记谱法	(591)
三、《魏氏乐谱》所保存的中国乐学现象及其变易 ...	(601)
第二节 冲绳工工四与中国工尺谱	(609)
一、定弦法	(610)
二、谱字	(615)
三、时值记号	(619)
第三节 中国记谱法东传日本的两种类型	(623)
一、记谱法的原样传承	(624)
二、记谱法的变体传播	(624)
三、记谱法传播中的“变”与“不变”及其规律性	(625)
第十五章 五线谱和简谱的传入、运用及演进	(631)
第一节 五线谱和简谱的传入	(633)
一、五线谱的传入	(633)
二、简谱的传入	(638)
第二节 五线谱和简谱在中国的运用	(640)
一、学堂乐歌时期五线谱和简谱在中国的运用得到迅 速发展	(640)
二、20 世纪 30 年代至今,五线谱和简谱在中国更为 广泛的应用	(645)
第三节 五线谱和简谱在中国传统音乐运用过程中的演 进及其影响	(653)
一、五线谱和简谱在中国传统音乐运用过程中的演进	(653)
二、五线谱和简谱对中国传统音乐记谱法的影响	(668)

第十六章 中国传统音乐记谱法特点.....	(673)
第一节 音高的定量与音值的定性.....	(675)
第二节 谱简腔繁与骨谱肉腔.....	(682)
第三节 谱连器、律、调.....	(691)
一、乐谱与乐器.....	(691)
二、乐谱与乐律.....	(692)
三、乐谱与乐调.....	(694)
参考文献.....	(698)
后记.....	(726)

绪论

一、乐谱

二、记谱法

……

一、乐谱

(一) 定义

乐谱是按一定的规式或约定俗成，将音乐记下来或写下来的记录。也有以点字原理来记录的盲人乐谱。

(二) 西方音乐的乐谱

当今西方音乐中使用的乐谱有：独唱独奏谱、重唱重奏谱、合唱合奏谱、管弦乐乐谱。除独唱独奏曲的乐谱以外，其他乐谱都是有上下重叠、综合标记各个歌唱声部或全部乐器声部的总谱，以及分别记录各歌唱声部或各乐器声部的分声部谱（分谱）。一般说来，室内乐曲和管弦乐曲的各乐器演奏者使用的是分谱，指挥用的是总谱。合唱中，合唱队员多用总谱，偶尔也有用分谱的。在总谱中，指挥在实际指挥演奏时使用的大型总谱，在学习和鉴赏时使用的是袖珍版的小型总谱，还有把所有声部汇总在钢琴上的钢琴谱，把合唱、歌剧、清唱剧等的管弦乐伴奏汇总在钢琴上的压缩版总谱等。在现代派音乐作品的总谱中，还有把实际乐音按原样记录的倾向。

从总谱中提炼出该音乐作品的本质性特征用钢琴来演奏的称为压缩钢琴总谱。并且成为对指挥的重要技术要求之一。在巴洛克和古典乐派时代的音乐作品中，有以作曲家手稿和第一版乐谱为基础进行严密考证的原典版乐谱，以及适应实际演奏要求而加上各种细致注解的注释版或实用版乐谱。还有将作曲家的手稿和手抄本乐谱用照相形式来再现的影印版乐谱。

(三) 中国传统音乐的乐谱^①

在中国，从迄今已发现的乐谱资料来看，较为公认的现存最早乐谱是《礼记·投壶》所载的一种鼓谱，又名礼记鼓谱，记录了周代鲁国薛国流行的称为鲁鼓、薛鼓的两种鼓乐的节奏。汉代

郑玄对此作过如下注释：“此鲁、薛击鼓之节也。圆者击鼗，方者击鼓。”

琴曲《碣石调·幽兰》的文字谱手迹，经鉴定是唐初人手抄卷子。据谱前小序，此曲传自南朝梁代丘明（494～590），是目前仅存以文字谱记写的琴曲。此谱东传日本数百年，原件现藏日本京都西贺茂神光院，于1884年被影印收入《古逸丛书》出版。

《敦煌曲谱》，原藏于敦煌莫高窟第17窟内，包括20个谱字、《浣溪沙》残谱和25首曲谱。其中，25首曲谱抄写在唐明宗长兴四年（933）《中兴殿应圣节讲经文》卷子背后，纸本墨本，有《品弄》、《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《急胡相问》、《长沙女引》、《撒金砂》、《营富》等，为唐末五代时的作品。于1900年发现。是迄今发现的最古老的谱式之一，研究者多认为是琵琶谱，自20世纪30年代以来不断有人释译。原谱藏于法国巴黎国家图书馆。

另，在日本发现的唐代乐谱有：1. 公元747年前抄写的《天平琵琶谱》一件，原件藏于奈良正仓院。2. 日本人近卫家藏秘卷、九世纪抄件《五弦琵琶谱》，有《平调子》、《大食调》、《一越调》、《黄钟调》、《般涉调》、《大食调》二、《王昭君》、《夜半子》、《何满子》、《六胡州》、《如意娘》、《天长久》、《薛问堤》、《惜惜盐》、《崇明乐》、《秦王破阵乐》、《饮酒乐》、《圣明乐》、《弊契儿》、《韦卿堂堂》、《上元乐》、《三台》、《胡咏词》、《苏罗密》、《武媚娘》、《平调火凤》、《移都师》等28曲。其中有7曲系据唐人石大娘于公元773年的遗谱所转抄，原件藏于日本阳明文库。3. 日本人旧伏见宫家藏公元838年抄件《开成琵琶谱》及公元921年辑成的《南宮琵琶谱》，现藏于日本宫内厅书陵部。

《白石道人歌曲》，是宋代姜夔（约1155～1230）创作的词

曲集。内容有律吕字谱记写的祀神曲《越九歌》10首，燕乐字谱（俗字谱）记写的词调歌曲17首（自度曲14首、旧曲填词2首、范成大作曲1首），减字谱记写的琴歌《古怨》。在各曲前的小序中有乐律和调弦法的文字说明，是保存至今的宋代词调曲谱。

《风雅十二诗谱》，是南宋乾道间（约1170年）进士赵彦肃所传的十二首诗经乐谱。收录在宋代朱熹（1030～1100）《仪礼经传通解》中。用律吕字谱记写，是流传至今年代最早的诗经乐谱。

《事林广记》，是宋末元初人陈元靓编的一部民间类书。成书于宋绍定（1228～1233）以后至宋亡（1279）之前。共四十二卷，分前、后、续、别四集，其中后集卷十二“音乐类”、“音谱类”，续集卷四“文艺类”载有较多已经散佚的音乐资料。乐谱有：《愿成双》唱赚谱、《全套鼓板棒数》唱赚伴奏谱。《管色指法》记录了官笛、夏笛等九种吹奏乐器的指法。《乐星图谱》用俗字谱符号说明八十四调音阶，并对照排列雅乐、燕乐调名。此书有多种元明刊刻本，各版本在内容上有所增益、删订。

《瑟谱》，是宋末元初人熊朋来（1246～1323）编撰的乐谱集。共六卷。卷一记述瑟的历史、形制及演奏方法。卷二《诗旧谱》，采自南宋赵彦肃所传唐开元“风雅十二诗谱”。卷三、卷四《诗新谱》，收作者自己的创作。卷五《孔子庙释奠乐章谱》。卷六《瑟谱后录》，辑录诸家有关制瑟的文字。

《神奇秘谱》，是明代朱权（1378～1448）辑录的琴谱，为现存年代最早的琴曲谱集。成书于明洪熙元年（1425年），共三卷。上卷《太古神品》，收《广陵散》等16曲，为北宋以前的名曲。中下两卷《霞外神品》，收《梅花三弄》、《大胡笳》、《离骚》等34曲，其中还包括南宋浙派名作《潇湘水云》、《樵歌》。谱中

各曲均有题解，为琴谱研究提供了较有价值的材料。

《玉音法事》，是道教赞颂音乐曲谱集。曲谱上方记写唱词，每字下面用曲线记录唱腔曲调。有的曲线旁注有小字，可能是字腔声韵的标记。原书三卷，收入明正统九年（1444）刊印的道藏中。

《风宣玄品》，是明代朱厚燠辑于明嘉靖十八年（1539）的琴谱。成书于嘉靖十八年（1539）。共十卷，卷一辑录了大部分宋代田芝翁《太古遗音》的琴论材料；卷二至卷十为琴谱，收琴曲101首，其中琴歌三十二首。

《琴谱正传》，是明代杨培庵辑黄献和宋仕两家乐谱合成的琴谱。成书于嘉靖四十年（1561）。共六卷，收琴曲七十一首，附歌词十四首，其中与曲谱结合者五首。

《琴书大全》，明代蒋克谦辑，明万历十八年（1590）刊印。共二十二卷，前二十卷为文字，引用历代诸家琴学论述，如唐陈拙、李勉，宋杨祖云、成玉磬，元陈敏子、胡长孺等人的著作，及宋末浙派琴家毛敏仲、徐天民等人的材料。后二卷为琴谱，收六十二曲。

《乐律全书》，是一部乐、舞、律、历、算学百科专著。明代朱载堉（1536～1611）著。共四十七卷，汇刊《律学新说》、《乐学新说》、《律吕精义》等十四种著作。书中论述了作者发明的“新法密律”（即十二平均律），并将此律应用于管律，提出解决管口误差的计算方法，后世称“异径管律”。收录了乐谱、舞谱，雅乐和民间乐器，以及作者用工尺谱记写的民间歌曲等。

《真传正宗琴谱》，是明代杨抡辑的琴谱。含正续两集，正集称《太古遗音》，收琴歌三十四首，有万历十七年（1589）序。续集称《伯牙心法》，收琴曲二十九首，其中琴歌十一首，有万历三十七年（1609）序。

《松弦馆琴谱》，是明代严徵编的琴谱，成书于万历四十二年（1614）。全书原收二十二曲，后增补至二十九曲，有《琴川谱汇序》。为《四库全书》中收录的唯一的明代琴谱。

《理性元雅》，是明代张廷玉编的琴曲谱集。成书于明万历四十六年（1618）。共四卷，收琴曲七十二首，其中琴歌七十首，有不少是编者自己的创作。

《太音希声》，是明代陈大斌辑的琴曲谱集。成书于明天启五年（1625）。目录不分卷，共五册，首册有孔胤植序和《琴说集》等，后四册为琴谱，收琴曲三十六首，包括编者整理和创作的作品。

《文庙礼乐全书》，为明代刘民悦辑，有明崇祯元年（1628）刊本。共四卷，其中卷三、卷四论乐，记载文庙祭祀孔子时所用的歌、乐、舞。对钟、琴、瑟、凤箫、箫、笛、篪、笙、埙、搏拊、楹鼓、鼓、柷、敔的演奏方法和乐谱的记述颇详。

《魏氏乐谱》，为明代魏皓（？～1774）编，有日本明和五年（1768）艺香堂刊本。明代末年，魏双侯（字之琰）为避战乱，到日本长崎定居，带去 200 余首歌曲，广为传授，称为“明乐”。其四世孙魏皓选出五十首，经日本学生信好师古考订，编成此书。书中所收均为中国传统诗词歌曲。乐谱为方格谱，以工尺谱表示音高，长方形格表示节奏，一格为一板，音字书写在格内，以其在格内的上下位置表示它在一板中的前后位置。

《琴学心声》，是清代庄臻凤（约 1624～1667）编撰的琴曲谱集。成书于清康熙三年（1664），共两卷。卷上为琴论，有《琴音之制》、《琴声十六法》等六十二目；卷下为琴谱和赠答诗文，收十四曲，其中八曲为琴歌，都是作者创作或改编的作品。《梧叶舞秋风》、《梨云春思》流传较广。

《大还阁琴谱》，为清代徐上瀛撰，其弟子夏溥订正，原名

《青山琴谱》。有康熙十二年（1673）刊本。收三十二曲。书中有琴论名著《谿山琴况》，将琴技归纳为二十四法，并逐法详细阐述，体现了编者的美学思想。还有《万峰阁指法闾笈》、《左右手二十势图说》、《弹琴规范》等内容。

《智化寺音乐腔谱》，是北京智化寺保留的管乐曲谱，又称“智化寺京音乐谱”。智化寺始建于明正统十一年（1446）。此书为康熙三十三年（1649）智化寺僧人永乾所抄《音乐腔谱》，包括《垂四调》、《锦堂月》、《水晶堂》、《锦翠屏》、《金字经》、《撼动山》等四十八曲。所用乐器有管（九孔）、笙（十七簧）、笛、云锣、鼓、铙、钹等。

《南词定律》，是一部戏曲唱腔乐谱。清代吕士雄、杨绪、刘璜、唐尚信合编，成书于康熙五十九年（1720）。共十三卷，收昆曲南曲，按宫调分类，每一曲牌均收录各种变体，共1342体、2090曲，作为填词、谱曲的依据。同时刊行朱墨套印工尺谱本和不带工尺谱本。

《五知斋琴谱》，为清代周鲁封根据徐祺、徐俊父子的传谱而编印，有康熙六十一年（1722）刊本。共八卷，收三十三曲，每曲均注明谱本源流、指法、曲情等。是清代以来流传最广的琴谱。

《古今图书集成·乐律典》，是一部大型音乐类典籍。清代康熙年间陈梦雷等编撰，后由蒋廷锡等加以校编，于雍正三年（1725）编成。共一万卷。其中《乐律典》136卷，设总部、律吕、声音、歌、舞、各类乐器等四十五部。每部依汇考、总论、艺文、记事、杂录、外编的顺序，将历代音乐资料分类摘编。每部的范围和资料多寡不同，篇幅相差悬殊。乐器多附有图像。全书内容宏富。

《治心斋琴学练要》，为清代王善辑，有清代乾隆四年

(1739) 刊本。共五卷，卷一至卷二论琴事，卷三至卷五为琴谱，收琴曲三十首，其中琴歌四首。编者所作琴曲、琴歌共八首。琴歌《精忠词》（即《满江红》）是其代表作。

《九宫大成南北词宫谱》，是一部大型音乐谱集。清代庄亲王允禄奉旨编撰。由乐工周祥钰、邹金生、徐兴华等合作编辑，成书于乾隆十一年（1746）。为当时曲谱之集大成者。全书八十二卷，内容包括唐宋歌舞大曲、唐宋词曲、宋元南戏、杂剧、诸宫调、元明清散曲、传奇等曲谱资料，收录曲牌 2094 首，连同变体共 4466 首。谱中详举各种体式，分别正字衬字，注明工尺、板眼、句读、韻格。

《太古传宗》，是一部戏曲谱集。清代汤斯质、顾峻德编著，徐兴华、朱廷镠校订，成书于乾隆十四年（1749）。全书由三部分组成：一、《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》，共二十一折，元王实甫作。二、《太古传宗琵琶调宫词曲谱》，收元明散曲和戏曲四十六套。三、《弦索调时剧新谱》，收小曲、散曲、戏曲二十四套。“时剧”指清代流行的戏曲剧目。书中曲调，用琵琶伴奏，属于明清时期流行的一种弦索调。

《一素子琵琶谱》，仅存清代乾隆二十七年（1762）抄本，原书“一素子写本”，作者真实姓名不详。收《锦上添花》、《张生游寺》、《鱼嬉春水》等古曲八首。另有《娇容三变》、《昭君出塞》、《秋灿芙蓉》等新调六首，可能是当时流传的民间乐曲。书中有《援琴三辨》、《八板名源》、《八谱名源》等短文，对琵琶理论和演奏技法进行探讨。

《钧天妙乐》，是一部器乐曲谱集。为十番鼓（又称“苏南吹打曲”）曲谱。清代乾隆四十六年（1781）吴廷元抄本，收《山坡羊》、《玉交枝》、《步步娇》、《雁儿落》等六十余首。所用乐器有板、点鼓、同鼓、板鼓、云锣、笛、箫、笙、唢呐、板胡、琵琶

琶、三弦等。

《西安何家营乐器社鼓乐谱》，是西安近郊长安县何家营“鼓乐社”演奏的旧抄本乐谱。当地其他鼓乐社也有抄本乐谱流传。抄本年代最早者为清康熙二十八年（1689）和雍正九年（1731）。所用工尺谱式与南宋姜夔《白石道人歌曲》中的字谱相同，很多曲牌则与唐宋大曲曲牌名称相同或接近。

《吟香堂曲谱》，是一部戏曲唱腔曲谱。清代冯起凤参定，其子懋才刊印。有乾隆五十四年（1789）刊本。昆曲曲谱，共四卷。其中《牡丹亭全谱》、《长生殿全谱》各两卷，凡105折。所收曲牌均注明工尺与节拍，演唱者如有改易之处，则以“俗唱”之例，列于本折之后。

《纳书楹曲谱》，是一部戏曲唱腔曲谱。清代叶堂（怀庭）编辑，成书于乾隆五十七年（1792）。全书含正集四卷、续集四卷、外集两卷，补遗四卷，共十四卷。收当时剧坛流行的昆曲单折、散曲、诸宫调、时剧（弋阳腔、吹腔）等353出。汤显祖《四梦》（《牡丹亭》、《邯郸记》、《紫钗记》、《南柯记》）曲谱八卷，只记写工尺谱和唱词，不附科白，为后世清唱家所推崇。另外，编者为元代王实甫《西厢记》编配曲谱两卷，清代乾隆六十年（1795）刊印。

《霓裳续谱》，是一部俗曲总集。清代颜自德选辑，王廷绍编订。乾隆六十年（1795）刊行。共八卷，收清中叶以来流行于北京等地的时调小曲唱词六百余首。计有《西调》、《岔曲》、《寄生草》、《剪靛花》、《马头调》、《秧歌》、《莲花落》等三十种曲调，作品题材广泛，以情歌和风俗歌曲居多。

《梵音斗科》，是一部器乐曲谱集，道教吹打乐谱。清代雍正、乾隆年间道士娄近垣（生于1688年）编。共两卷，下卷“先天奏告乐谱”中收《隔凡》、《步虚词》、《青鸾舞》、《桂枝

香》、《金字经》等五首乐曲，用直行工尺谱记写，每乐句终结处，用红色“句”字标明。

《自远堂琴谱》，为清代吴烜（1719～1802 后）传谱，嘉庆七年（1802 年）刊行。共十二卷，卷一至卷三述琴学要旨和指法。卷四至卷十一收琴曲六十首。卷十二收琴歌三十首，为广陵琴派之集大成者。

《弦索备考》，是一部器乐合奏曲谱集。清代蒙古族文人荣斋编。嘉庆十九年（1814）抄本。共六卷十册，收《合欢令》、《将军令》、《十六板》、《清音串》、《月儿高》等十三首以弦乐器为主的合奏曲。所用乐器为琵琶、弦子（三弦）、箏、胡琴。卷一是指法和汇集谱（总谱），列《十六板》、《岔串》两曲。卷二至卷六是各种乐器的分谱。用工尺谱记写。

《琵琶谱》，清代华秋苹（1784～1859）编，嘉庆二十三年（1818）初刊。共三卷，上卷收直隸王君锡传谱的《十面》（即《十面埋伏》）等乐曲十四首。中、下卷收浙江陈牧夫传谱乐曲，中卷有《思春》、《昭君怨》等小曲四十四首，下卷有《将军令》、《霸王卸甲》等五首乐曲。用工尺谱记写。后人称此书为《华氏琵琶谱》。

《借云馆小唱》，是一部小曲曲谱，清代华秋苹（1784～1859）编，嘉庆二十三年（1818）初刊。全书分“借云馆小唱”和“借云馆韵略”两部分。“小曲”部分收俗曲和戏曲中使用的小曲曲牌十首：“韵略”部分辑“出字收音诀”“辨声捷诀”“四声唱法所宜”等，是演唱用韵和技巧方面的论述。

《白雪遗音》，为小曲唱词集，清华广生编。有道光八年（1828）刊本，共四卷。收录《马头调》、《岭儿调》、《满江红》、《小郎儿》、《八角鼓》等十种曲调的唱词 700 余首，并附弹词《玉蜻蜓》九回，是较早的唱本，文字描写细致，可能是艺人实

际演唱的底本。

《小慧集》，为民间游艺类书，清代贝宁香主人编，有道光十七年（1837）刊本。其中第三和十二卷收录民间小曲《纱窗调》、《绣荷包》、《红绣鞋》、《杨柳青》、《凄凉调》、《鲜花调》等八首。

《律音汇考》，是一部音乐书谱，清代丘之拜稷撰，有道光十八年（1938）刊本。共八卷，一至六卷论述雅乐乐律、乐器；第七、八卷载南宋赵彦肃所传《风雅十二诗谱》，并将其译为琴谱。另附《丁祭礼乐备考》，上、中、下三卷，记述孔庙丁祭所用礼乐器、乐律、舞谱、乐曲等。

《今乐考证》，为清代姚燮（1805～1864）撰，共十二卷，“源起”对戏曲源流、南北曲、今曲流派、西曲、小曲、连厢等作了考证。记录了已散佚的宋元时曲谱《乐府浑成》目录和用俗字谱记写的《女肖声谱》片断。载有达达乐曲目。载工尺谱及火不思、提琴、阮咸、琵琶等乐器的来历、演变。对琵琶流派传谱、曲目、演奏指法的考证尤详。著录部分宋元至清咸丰以前杂剧、传奇、院本等作家 500 余人、作品 2300 余种，并广泛摘引前人著述和评论。

《张鞠田琴谱》，为清代张鞠田传谱，郑传龢编订。有道光二十四年（1844）稿本。收琴曲二十六首，其中琴歌十一首，是采用民歌、说唱、昆曲曲调移植的作品，各曲附有工尺谱。

《碎金词谱》，为清谢元淮编，有道光二十四年（1844）刊本。共十四卷，收词牌 449 首，曲调 558 首（其中 173 首采自《九宫大成南北词宫谱》）。同书刊印《碎金续谱》六卷，收词牌 180 首，曲调 244 首，另收唐宋大曲词牌七 17 首。本书以昆曲的演唱方法唱词曲。书尾刊作曲者（乐工）姓名：陈应祥、陆启镗、范云逵、王永庆等。

《閒叙幽音琵琶谱》，为清代鞠士林编，属浦东派传谱。仅存

咸丰十年（1860）转抄本。书中“新增凡例”载“鞠先生士林，乾隆嘉庆间人，名誉海内，艺冠古今”。收《慢商音》、《楼上楼》等小曲二十余首及《海青拏鹤》、《鞠谱海青》、《陈隋调》、《小月儿高》、《平沙落雁》等曲。

《琴学入门》，为清代张鹤撰，有同治六年（1867）刊本。共两卷，上卷论琴事，下卷为琴谱，收琴曲二十首，其中琴歌四首，各曲附工尺谱。

《遏云阁曲谱》，是一部戏曲唱腔乐谱，清代王锡纯辑，苏州李秀云订谱，刊于同治九年（1870）。收录昆曲折子戏八十七出，详载曲词、科白、工尺、板眼。部分刊本载天虚我生《学曲例言》一篇。是当时剧坛演出的通用曲谱之一，流传甚广。

《天闻阁琴谱》，为清代唐彝铭延请曹稚云、张孔山等人编订，于光绪二年（1876）刊行。共二十一卷，第一至第五卷收诸家论琴、指法、制琴等文字。第六至第二十一卷收各派传谱的琴曲145首。是近代收曲数量最多的琴谱集。

《坝谱》，为清代吴浔源编，一名《棠湖坝谱》，刊于光绪十四年（1888）。书中绘图记述了坝的演奏指法，并参照琴曲的减字谱，减化十二律字，记录了《北寄生草》、《锁南枝》、《懒画眉》等乐曲，是正式刊印的坝曲谱集。

《南北派十三套大曲琵琶新谱》，为清代李芳园编，刊于光绪二十一年（1895）。收录流行于浙江一带的平湖派琵琶曲十三首：《阳春白雪》、《满将军令》、《郁轮袍》、《淮阴平楚》、《海青拿鹤》、《汉将军令》、《平沙落雁》、《浔阳琵琶》、《霓裳曲》、《陈隋古音》、《普庵咒》、《塞上曲》、《青莲乐府》。附初学入门的曲谱九首。

《陈子敬琵琶谱》，为清代陈子敬（1937~1891）编，属浦东派传谱。仅存光绪二十四年（1898）邱怀德抄本。收《夕阳箫

鼓》、《十面埋伏》、《霸王卸甲》三曲。林石城说：“邱怀德是陈子敬之学生，当时只学此三曲。”（林氏致曹安和函）另有抄本收有陈子敬创编的《龙船》、《灯月交辉》、《水龙吟》等曲。

《蒙古筋乐谱》，是清内府锦面折子抄本，原题“乾清宫保和殿筵宴曲”。清宫廷蒙古族音乐有“筋吹”和“番部合奏”。此书是筋吹乐《君马黄》曲谱，用满、蒙、汉文三体合写，工楷精缮，工尺谱用朱笔点节拍。

《六也曲谱》，是一部戏曲唱腔曲谱。清代殷淮深原稿，张怡庵校订。初刊于光绪三十四年（1908），1922年增订。分元、亨、利、贞四集，共二十四册，收《浣纱记》、《桃花扇》、《长生殿》等五十五种传奇204折。详注曲词、科白、工尺板眼。附南屏先生论昆曲唱法一篇。

《異同集》，是一部戏曲唱腔乐谱，听涛主人抄录，宣统元年（1909）抄本。全书抄录剧目106种，967出，实存79种、645出。大都是清末剧坛流行之曲。剧目排列以每一剧本留存出数之多寡为序，收集范围广博，有些出目为其他曲集所无，以剧目丰富、收谱众多而著称。

《泉南指谱重编》，是一部福建南音曲谱集。林鸿（霁秋）编订，民国元年（1912）刊印。共六册，第一册包括序言、题咏、凡例、乐器、唱曲大意、南词四十五套目录、南腔十三套目录、南词四十五套板式谱等。第二至第五册为《轻轻行》、《阵狂风》、《南海赞》等四十五套曲谱。第六册为南谱十三腔，有《四时景》、《梅花操》、《八走马》等十三套器乐曲。此书是早期南曲谱集，编选、订谱精详，为习南曲者所珍视。

《瀛洲古调》，是一部琵琶谱集，清末民初沈肇州（1858～1930）编，为江苏崇明派（又称“瀛洲古调派”）传谱。刊于民国五年（1916），民国二十五年（1936）沈氏弟子徐卓增订重印。

名《梅龠琵琶谱》，共三卷，卷上《通论》，分述音调、板眼、琵琶音乐、演奏姿势及指法。卷中《音乐初津》，选民间乐曲五首，做练习之用。卷下《瀛洲古调》，收《十面埋伏》及慢板曲二十二首、快板曲 17 首。

《集成曲谱》，是一部戏曲唱腔乐谱。王季烈、刘富梁选辑，高步云订谱，成书于民国十三年（1924），全书分金、声、玉、振四集，三十二卷，收昆曲折子戏 416 出，详载曲调、科白、工尺、板眼。是近代收录剧目较多的曲谱选集。卷首有王季烈《螭卢曲谈》，分度曲、作曲、谱曲、余论四卷十九章，论述自己的见解。

《养正轩琵琶谱》，为沈浩初（1889～1953）编，民国十八年（1929）刊行，共三卷，卷上“顾曲须知”对各曲定调、演奏方法、指法符号、曲情作了说明。卷中收文套《夕阳箫鼓》、《武林逸韵》、《月儿高》、《陈隋》、大曲《普庵咒》、《阳春白雪》、《灯月交辉》等七首。卷下收武套《将军令》、《十面》、《霸王卸甲》、《平沙落雁》四首。附怜春轩遗谱《水军操演》。

《琴学丛书》，为杨宗稷（1865～1933）编撰，成书于 1911 至 1931 年间。共三十二卷，内容包括琴粹、琴话、琴谱、琴学随笔、琴余漫录、琴镜等，资料颇为丰富。收琴曲三十二首，附有工尺谱，其中琴瑟合谱三曲。

《琴曲集成》，中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会合编。收录唐至清末琴曲谱集及各种文献中著见的琴谱 150 余种，含琴曲近 700 首，曲名相同而谱本不同者，总数则在 3000 首以上。为学者研究、发掘、整理古琴音乐提供了丰富完整的资料。自 1978 年，由中华书局分二十四册影印陆续出版。至今已出版十六册。

综上所述，自古至今，中国各个历史时期留下了种类多样、

曲目丰富的乐谱和乐谱集，成为今人研究的宝贵资料。

（四）中国传统音乐乐谱的功能

1. 作为备忘录的乐谱

乐谱是以纸质或非纸质的形式，将音乐符号或图表等形态记录在一定的载体上。它是记谱者基于自己或他人需要等种种因素，按照当时当地的实际情况及审美要求，把音乐以某种固定的模式记录下来，以满足自身和他人掌握音乐基本特征之愿望。不同的记谱形式所具备的特征不尽相同，所要达到的目的也各有侧重。然而，无论是以何种形式对音乐进行记录，其中无一例外的共同特点，就是它们都能帮助人们恢复记忆、提示音乐，亦即具有备忘录的功能。这种功能，在以口传心授为主要传承方式的中国传统音乐中，尤其显得重要。它们或用图形符号记录旋律线状，或用文字及汉字减字方式记录音高，或用符号记录节奏、演唱演奏技巧等。如：《玉音法事》曲线谱、藏族“央移”谱、高腔圈腔谱式、苗族结带记谱、侗族芦笙谱、盲人“扣子谱”、古琴“纹谱”等，它们的共同特点都是对音乐的大致的记录，乐谱本身起着提示作用，凡是局内人都能根据提示记号了解音乐，并通过口传心授的方式进行更为细致入微的补充，在此，乐谱具有备忘录的功能。各种乐谱之间的区别在于：记写方法、记写内容、适用范围等的差异。

2. 作为音乐信息储存的乐谱

中国传统音乐的乐谱，不仅具有帮助记忆、提示音乐形态等备忘的功能，并且还储存着丰富的音乐信息。作为时代音乐信息的储存，在敦煌琵琶谱中可以体味出唐代音乐的某些特征，从北京智化寺京音乐乐谱和西安鼓乐乐谱可以得到解读宋代俗字谱的某些启示，姜白石自度曲乐谱中的折声、掣声、反声、拽声、住声、犯调又体现了宋代文人创作的词调音乐的特征，清代《九宫

大成南北词宫谱》记录了该历史时期音乐、戏曲、文学等许多领域的艺术成就。作为民族音乐信息的储存，甘肃省夏河县拉卜楞寺院藏文谱，体现了藏族人民对工尺谱的运用、改造和贡献。其他如西安鼓乐谱、福建南音谱、潮州音乐二四谱、晋北笙管乐字谱等，都具有与该音乐相适应的谱字、记号，体现了各自的地方音乐的音乐特点和音乐观。

3. 作为文化传承方式的乐谱

中国传统音乐的乐谱还具有文化传承的功能。除了乐谱本身储存的音乐信息具有文化传承意义之外，还与中国传统音乐的传承方式相关。由于传统音乐主要依靠口传心授的方式来传承音乐，所以，其记谱法所讲求的也是传授其中的神韵，而非一对一的单纯音高概念。如，古琴减字谱，其节奏的记录只是通过一些记号来提示局部节奏型；宋《白石道人歌曲》谱，没有板眼记录，只在字旁注有折、掣、大住、小住、拽等符号及大致的节奏框架；明初宁献王朱权辑《唐乐笛字谱》所记唐《桂花曲》，以音字谱旁注“才”示拍；清代叶堂选辑《纳书楹曲谱》有板眼，但无小眼。这些古老的记载都反映出中国长期以来的记谱多记录的是骨干音和节奏的概要，给读谱者留有丰富的想象空间和创作余地。

4. 作为观念信仰的乐谱

明清时期，工尺谱在民间得以广泛流传和使用，对民间音乐的传承起了重要的推动和促进作用。与此同时，甚至于出现了古谱崇拜，如在当今广大农村许多老一代的民间乐师仍然使用工尺谱，把古籍奉若神明，视为“正宗”。在安徽池州，谁家有祖先传下来的摊戏工尺谱，乡民就会将之视为历史的象征，祖先的英明，神灵的显现。在民间乐师评价音乐、区别雅俗的价值观念上，有无谱本的传统，几乎可以成为同一地区的一个乐种与另一

个乐种借以区别的标准之一，成为一个乐社与另一个乐社之间借以表示师承渊源孰深孰浅的标准之一。由此亦可观察到，具有高度历史感的中国民间乐师，对具有几代师祖传承的乐谱，视如家珍，奉若神明。把乐谱作为观念信仰的一种象征。

二、记谱法

（一）定义

记谱法是为了以乐谱的形式来记、写音乐而使用的各种记号的体系化用法。

音乐是一种用瞬间发出、瞬间即逝的有规律的音来构成的时间艺术，但是，为了它的演唱演奏、鉴赏、学习和保存，又必须置换成空间的、视觉的乐谱形式，因此，就有了按一定规律或约定俗成的记号体系，这种记号体系的表现形式有符号、文字、数字、图表或特殊的物质记号等，用这些形式将音乐记录下来的方法就是记谱法。

古今中外各种各样的记谱法基本上都包含着如下几种音乐要素中的一种或几种的表现。①音高，即乐音的绝对的或相对的高度；②音值，即乐音或休止的绝对的或相对的长度；③主题，即旋律型或动机；④和音或和弦；⑤乐器演奏法；⑥强弱、速度、表情等。并且可以据此分为几种基本类型：①用特定的记号、文字等来表示特定旋律型和动机的动机谱，如：犹太教圣歌谱等；②用具体的可视的上行、下行曲线来表示旋律的上行、下行动向的纽姆谱，如：格列哥里圣歌的乐谱等；③用文字、数字和其他记号来表示各个乐音的高度或和弦的表音文字谱、数字谱，如：简谱、工尺谱等；④用文字、数字和其他记号来表示乐器演奏方法的奏法谱，如：敦煌琵琶谱、古琴谱等。

然而，任何一种记谱法都不可能表现音乐自身所蕴含的细致

微妙的表情变化，并且该记谱法均与一定时代、地域的音乐相适应，而不能贴切地记录其他时代、地域的音乐。就以五线谱为例，由于它出色的表现能力，能用音符在五条平行线上表示各乐音的高度，通过各种音符形态显示出乐音和休止的长度，所以在当今国际上得以普遍使用。但是，该记谱法不可能正确地记录音乐中的所有要素，更不能以乐谱来当作音乐成品，即使在欧洲也只有通过演奏才能成为音乐实体，乐谱不过是作曲家和演奏家之间的媒体而已。19 世纪，欧洲音乐界曾经追求过在乐谱中表示细致的速度和表情的微妙变化，但是，要求把原本是时间艺术的音乐置换为可视性的形态而固定下来，根本就不可能。因此，在当今，这种乐谱中不可能表示的部分被作为演唱演奏艺术应当开拓的一个方面。此外，一种记谱法体系经常与某一特定的音乐样式密切结合，近、现代五线谱记谱法是与近、现代欧洲的音乐样式，尤其是键盘音乐的音乐语言有深刻的因缘，于是，当它被用来表示别的时代和地域的音乐时，自然而然地会遇到诸多的困难。例如：用五线谱记谱法来记录中世纪欧洲的格列哥里圣歌或中国的传统音乐，无论是记谱或者是译谱，都会面临该音乐被变形或变容的危险。

（二）欧洲音乐的记谱法^②

在欧洲，记谱法大致经历了如下发展阶段：拜占庭圣歌记谱法，格列哥里圣歌记谱法，定量记谱法，文艺复兴·巴洛克时期的记谱法，现代五线谱记谱法。

拜占庭圣歌记谱法 以康斯坦丁为中心繁荣起来的东罗马帝国信仰希腊正教，产生了拜占庭圣歌。从 12 世纪到 15 世纪，拜占庭圣歌是用一种称为中期拜占庭记谱法的独特记谱法来记录的。该记谱法的特征是用记号来表示与前面乐音的音程关系。在乐曲的开头，为了表示该曲的旋法，必须明确其起始音，以后的

旋律动向则用音程记号来表示。这些记号不仅表示音程，而且还表示动向。例如：上行二度就有几种不同的记号，用来表示各种特定的细微差别。总之，中期拜占庭记谱法是以音程及其动向两者不可分割的同时结合为特征的一种记谱法。

格列哥里圣歌记谱法 格列哥里圣歌用的是纽姆谱。它起源于古罗马语法中的重音。当今残存的最古老的格列哥里纽姆谱是8世纪或9世纪的东西。然而，由当时的记载来推测，此前也有某些圣歌旋律形的记谱。纽姆谱是作为对记忆中的旋律的联想手段而运用的，因此，不可否认的其中有许多不精确的地方。为了纠正这些欠缺，明确表示音高，从10世纪开始运用谱线。线与线之间原则上表示三度音程。为表示各线的音高而施之以颜色，并附上声部记号。这种附上谱线来明确表示音高的纽姆谱被称为谱线纽姆谱、音程纽姆谱。13世纪，加上四条谱线的角形纽姆谱在欧洲得以普及，但是，日耳曼系的哥特式纽姆谱在此后的很长时间内也被广泛使用。当今，罗马天主教会也仍然使用附上四条谱线的角形纽姆谱来记录格列哥里圣歌。另外，在纽姆谱中，节奏的表示很不明确，因此，围绕着格列哥里圣歌节奏解释的论争还在继续。

圣母院乐派记谱法 12世纪末，多声部音乐的各个声部开始出现各自独立的倾向，声部之间的节奏对比及其明确表现成为必要。因此，从12世纪末到13世纪得到繁荣发展的圣母院乐派的多声乐曲，出现了由六种节奏模式组成的节奏样式，该记谱法称为样式记谱法。样式记谱法不是对一个音一个音的音值进行直接表现，而是把按一定标准制作的角形纽姆连结起来变成连结音符，以其并列的方式来表示节奏的样式种类。该记谱以样式种类来间接表示各个乐音的长短，具有相当突出的不精确性，但作为下一代的定量记谱法的前提是值得注意的一种记谱法。

定量记谱法 从13世纪中叶开始,出现了用一个个音符的形状来表示一个个乐音的持续长度的定量记谱法。首先是明确长音符与短音符这两个基本音符的关系;在此基础上,以长音符分割成三个单位为原则,称为正常划分,也有作为例外的二分法,称为非正常划分;在长音符之间分为两个部分的情况下,以二倍为原则,特别称之为二倍化。此外,还根据连结音符的形状和各个乐音的位置来明确其时值,休止符时值的固定和记号的统一、各划分部分的独立,都成为特点。由于初期定量记谱法是伴随着法兰科·底·科罗尼亚的“定量音乐技法”而出现的,所以,该记谱法也称为法兰科式记谱法。至14世纪初叶,音符划分的进一步细化,二分法与三分法的对等化,进而使各种节奏组合的体系化,确定四种基本节奏组合,这些都标志着现代记谱法基本原理的确立。由于该记谱法使用涂上黑色的音符,所以称为黑音符定量记谱法。从15世纪中叶开始,用中间空白的黑色轮廓“白音符”来记谱,又称为白音符定量记谱法。这种白音符定量记谱法与黑音符定量记谱法并没有本质区别,只是纠正了某些细微的欠缺和不统一,使之更为合理、更加体系化。

文艺复兴·巴洛克时期的古代记谱法 从5世纪到17世纪,在器乐作品中,基本上都用古代记谱法。该记谱法从本质上来说,就是适应各乐器的特殊性能、演奏方法,运用各自固有的表示法。但是,即使是同一乐器,根据时代、地域的不同,也有不同的表示法,整体看来,其种类甚多。大致有:琉特记谱法,琉特之外的弦乐器记谱法,键盘乐器记谱法。弦乐器记谱法中,一般都用平行线表示弦,用数字或字母表示弦柱的位置。节奏是在谱线上记写节奏符号来表示。各国的琉特记谱法又有区别。在法国和英国,用5条或5条以上的线来表示弦,在线上用a、b、c、d等字母来记谱;在西班牙和意大利,是在线上用0、1、2、3

等阿拉伯数字来记谱。a 或 0 是空弦、b 或 1 是第一按指位（空弦上面的半音），c 或 2 是第二按指位（空弦上面的一个全音），以此表示演奏方法。键盘乐器记谱法，一般是用字母或阿拉伯数字来表示应当演奏的键位。例如：在 16 世纪的西班牙，用 1 到 42 的数字表示 c 音到两个高音点的 d 音的音高，其中含半音阶；用 1 至 23 的数字表示 c 到两个高音点的 f 音的音高，其中不含半音阶。

向现代五线谱的过渡 自 15 世纪至 16 世纪，在欧洲，一方面如前所述的在声乐作品中使用白音符定量记谱法，在器乐作品中使用各种古代记谱法；另一方面，在法国、意大利，自 15 世纪以后，出现了为键盘乐器使用的、与现代五线谱甚为接近的记谱法。该记谱法具有如下特点：①以 3 度音程为间隔而并列的平行线，一般为 5 条线；②各声部或键盘乐器的高音声部与低音声部（右手与左手），并列于上下，成为总谱；③音符和休止符的时值统一按二分法划分；④根据乐曲的拍子而加上小节线；⑤废除连结音符。这些方面均与现代五线谱记谱法有质的相同。到 17 世纪，它逐渐取代其他记谱法（如定量记谱法和古代记谱法），于 18 世纪居主要地位。

现代五线谱记谱法 当今在国际上被广泛使用的现代五线谱记谱法大致有如下要素：①音符。各个音符以各种形状来表示乐音的持续长度，用谱表、谱号与其他记号的组合来表示各个乐音的高度。通常用的音符从全音符到三十二分音符或六十四分音符，偶尔也用倍全音符。除附点和各种连音符（如三连音、五连音、六连音等）之外，这些音符原则上都是二对一的划分。用休止符来表示不发出声音，其持续长度也以各种形状的休止符来表示。②谱表。由五条平行线组成，在这些线上或间上置以音符来表示音的高度。③谱号。谱表的开头是表示乐音绝对音高的记

号,有G谱号、C谱号、F谱号等三种。④调号。在谱号之后,用 \sharp (升)和 \flat (降)记号的一定组合来表示乐曲的调性。⑤拍子记号。调号的后面,用分数形式来表示乐曲的拍子,分母表示拍子的单位,分子表示一小节所包含的拍数。⑥小节线。拍子的一个循环单位称为小节,划分它的纵线就是小节线。乐曲的终止和段落划分,用两条纵线来表示,称为复纵线。⑦临时记号。置于各个音符之前,表示该乐音升高、降低或还原为原来音高的记号,有 \sharp (升)、 \flat (降)、 \natural (还原)、 \times (重升)、 $\flat\flat$ (重降)等。原则上临时记号只在该小节内有效。在现代作品中,也有只对某一个音有效的记号。⑧速度记号。在乐曲开头或中间,用速度术语或节拍器记号来表示乐曲的速度。⑨其他。用多种记号、术语来表示乐曲的表情、强弱、演奏法、速度、发声要求等。还有省略记号、反复记号等。17~18世纪有表示装饰音的许多记号,附上数字来表示固定低音。由以上各种要素构成的现代五线谱记谱法在当今世界上得以广泛使用。但是,如前所述,这种记谱法原本是适应欧洲的键盘乐器的音乐而形成的,因此,在用它来表示与之不同地域、不同时代、不同风格的音乐时,存在着本质上的制约。同样,在现代音乐中也会产生许多局限。一般说来,现代乐曲中,在对之进行部分修正的过程中还在继续使用五线谱。但是,在前卫音乐中,以乐曲固有理论为基础来设计自己独特的记谱法;在通俗音乐和电子音乐中,也使用适应各自特征的记谱法。另一方面,为了使用历来的样式来表示乐曲,以五线谱的根本性改良为目标,进行各种尝试,来对之进行补充、改造和完善。

(三) 中国传统音乐的记谱法

1. 中国传统音乐记谱法分类的几种观点

对于中国传统音乐记谱法,从不同的研究角度,有各种不同的分类方法。简述如下:

(1) 薛宗明著《中国音乐史(乐谱篇)》^③中,以中国古代乐谱的性质为基础,将乐谱分为:手法谱、音阶谱、手法音阶混合谱、线图谱、总谱以及人传乐谱。

手法谱在中国发展及应用最早,奏乐时见谱则对应用手法、指法、击位、孔位、弦位等了然,“鼓谱”、“鼓板谱”、“锣鼓谱”、“琴谱”、“瑟谱”等属之。

音阶谱记写音阶大小高低,“律吕谱”、“宫商谱”、“古琵琶谱”、“俗字谱”、“工尺谱”、“坝谱”、“天干谱”等属之。

手法音阶混合谱,是在谱字中,既记手法,兼示音阶高低,如“笙谱”、“排箫谱”、“华秋萍琵琶谱”、“南管谱”、“潮乐二四谱”、“扬琴谱”等属之。

线图谱为我国乐谱中较特殊之记谱方式,记写时以曲线或图格说明唱法及音程关系,如元余载之“方格谱”、明魏氏乐谱、西藏曲线谱及道藏曲线谱等属之。

总谱在中国之发展自明王圻三才图会之“大合乐九变总图”起,明朱载堉更发展臻集歌、舞、打击、弦管乐器于一表之总谱形式,其他有弦索备考中之“彙集谱”、佛教“大藏瑜伽施食仪”之“合乐谱”等,均皆以总谱形式记写繁声,是中国乐谱中甚具成就谱式中之一种。

人传谱式有格列哥里圣咏四线谱法、五线谱、简谱及自由乐谱四种,格列哥里圣咏入传时间最早。五线谱首见于清康熙敕撰、葡萄牙耶稣会士徐日升、意大利遣使会士德里格合编之律吕正义续编中(1746年序)、上图下说,介绍西洋乐理,颇为简明。简谱经日本入传中国,时有有清。自由乐谱即三线谱,明初入传中国。于入传之四种乐谱中,五线谱及简谱今仍大行中土,为至今行用最普遍之乐谱形式。

(2) 陈应时先生撰写的论文《中国的古谱及其分类法》^④中,

以中国古代乐谱的形式为基础，将乐谱分为：图形谱、文字谱、文字图形混合谱。其中，图形谱包括：鼓谱族（鞞鼓谱、鼓板谱、转班鼓谱）、曲线谱族（声曲折、央移谱、玉音法事谱、纹谱）及其他谱族（音图谱、结带谱、扣子谱）；文字谱包括：琴谱族（《幽兰》文字谱、减字谱、筝谱、二四谱、瑟谱）、钟乐谱族（律吕字谱、坝谱、宫商字谱）、锣鼓谱；文字图形混合谱包括：琵琶谱族（敦煌琵琶谱、五弦谱）、管色谱族（工尺谱、方格谱、折子谱、南音谱、俗字谱、西安鼓乐谱、北京智化寺乐谱、五台管乐谱、泰山岱庙乐谱）、其他谱式（隋僧传琴谱、天干谱）。

除此之外，还有按照乐谱的用途、乐谱的谱族为基础的分类方法。

本书以中国传统音乐记谱法的表现形态为基础，将其分为：非书面记号谱和书面记号谱。其中书面记号谱又可分为：图形谱、数字谱和文字谱等类别。具体分类法见下表：

非书面记号谱		如：苗族结带谱、盲人扣子谱等		
书面记号谱	图形谱	如：《玉音法事》曲线谱、高腔的圈腔谱式、央移谱、侗族芦笙谱、鞞鼓谱、鼓板谱、转班鼓谱、节乐鼓谱、古琴纹谱等以及近代以来传入中国的五线谱记谱法等。		
	数字谱	如：唐传日本之十三弦箏谱、潮州音乐二四谱以及近代以来传入中国的阿拉伯数字谱记谱法等。		
	文字谱	音位谱	律吕字谱类别	如：《风雅十二诗谱》、《瑟谱》、《紫湖坝谱》等。
			工尺谱类别	如：《白石道人歌曲》、《愿成双》曲谱、西安鼓乐谱、北京智化寺京音乐谱、晋北笙管乐字谱、昆曲工尺谱、湖南折子谱、《魏氏乐谱》等。
		奏法谱	固定音高谱式	如：古琴：《碣石调·幽兰》文字谱、古琴减字谱、福建南音乐谱等。
			无固定音高谱式	如：敦煌曲谱、唐传日本琵琶谱、天干谱等。
			状声字谱式	如：各地锣鼓谱等。

2. 中国传统音乐记谱法的分类

(1) 非书面记号谱

非书面记号谱，是用某些物质（如绳索、带子、扣子等）作成记号来帮助记忆的乐谱记录形式。

① 苗族结带谱

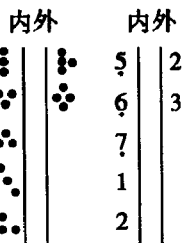
在苗族人中，有一种被当地称为法带、神符的乐谱记谱法，以六种不同颜色的布条结在一条花边带上，表示六种音高；用打结布条的长短来表示音符的时值；以金色细文的布条打结，表示任意休止。



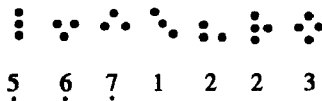
② 盲人扣子谱

盲人用的扣子谱，是以三、四粒扣子为一组，把他们按不同排列穿钉在黑布上，来表示各乐音的音高。

把位位置



扣子谱与简谱对照



(2) 书面记号谱

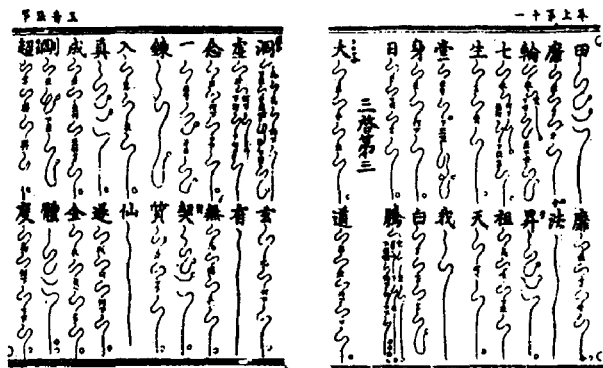
① 图形谱

图形谱，是运用某种约定俗成的具有一定涵义的图形来表示乐曲的音高、时值以及其他音乐要素的记号体系。如：《玉音法事》曲线谱、高腔的圈腔谱式、央移谱、鼙鼓谱、鼓板谱、转班

鼓谱、节乐鼓谱以及近代以来传入中国的五线谱记谱法等。

A. 《玉音法事》曲线谱

《玉音法事》是道教赞颂音乐曲谱集。原书有三卷，收入刊行于明正统九年（1444年）的道藏之中。乐谱采用自上而下的记写方式，曲谱的上方用大字记写歌词，大字下方用竖行曲线记写道教赞颂音乐的唱腔曲调，曲线旁多记写有小字作为字腔声韵的标记，似乎是曲调轮廓婉转柔美、节奏悠缓的表现。



B. 高腔的圈腔谱式

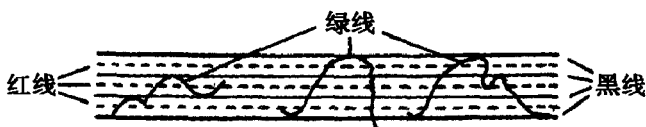
高腔的圈腔谱式，是用带蝌蚪式尾巴的三角形符号来表示帮腔及其腔句旋律的上行下行、高音低音，用符号的繁简来标明腔句的繁简，以近似顿号的标点等来注释念、起唱、毕曲。

C. 央移谱

“央移”是西藏喇嘛教记录唱诵经书音调的符号。14世纪，经布敦（1290~1364）和他的弟子宗喀巴（1357~1419）多年研制后所创的记录音调的符号，这种谱式藏语称为“央移”，因为是用曲线的形式记录声音的高低，所以又称为“曲线谱”。

“央移”由几条平行横线和在平行横线上画出的各种曲线组成，用以记录声音的进行方向和大致音高。正规的央移谱有七条横线，其中有四条黑线，间以三条红线；用绿色曲线记录音调

进行^⑤。



一般来讲，四条黑线代表四个不同的音高，由下至上代表音高从低到高，在唱诵过程中，这四条黑线所代表的音高是固定的。两条黑线间的红线所记录的音，一般为过渡音。曲线是代表音高的符号。另外，还有省略横线，单用曲线记录旋律走向的。其形状如下图例：

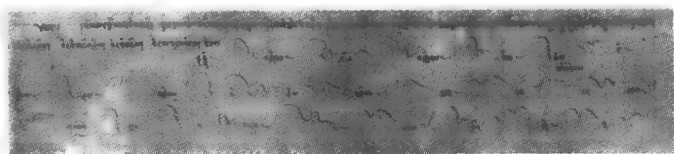
省略横线的央移谱图例 1（上为原谱例，下为译谱）



Dorje Jigje



省略横线的央移谱图例 2 (“札什伦布寺密宗下密园乐谱” 首页)



央移乐谱中的曲线样式很多,从“札什伦布寺密宗下密园乐谱”来看,其中不同的符号就有 100 多种,每个符号都由若干有规律的曲线组成一个音节,音节间的黑色藏文就是唱词(经文),红色藏字是衬字。

央移乐谱的每个音节均由若干符号组成。如“ \wedge ”表示演唱的开始,一般记写在最下一条黑线上,就是从低音开始演唱;“ \sim ”是在开始音后面出现的第一个弧线,表示在起音后,声音要随着曲线的升高或降低进行变化;“ $\underline{\text{ㄣ}}$ ”和“ ㄣ ”是央移谱中常见的符号,但不能单独使用,仅用在一个音节的尾部,表示声音带有装饰音的渐弱,符号中弯曲部分的多少表示了装饰音的多少,两种符号的尾巴不同,所代表的尾音就有所区别,尾巴向右的,表示乐句未完,声音虽然渐弱,但声调不能间断,尾巴向下的,表示乐句结束。

D. 侗族芦笙谱

高传侗族芦笙谱,单一符号有 10 个(见下表)。

符号	形似	词语 读音	简谱音
1	一横一	eeh leeh leeh	$\left\{ \begin{array}{c} \text{三} \\ \text{三} \end{array} \right.$
2	一竖一	eel leel leel	$\left\{ \begin{array}{c} \text{三} \\ \text{三} \end{array} \right.$
3	下弧线	oc nenx nox	$\left\{ \begin{array}{c} 6 \quad 1 \quad 6 \\ 6 \quad 0 \quad 6 \end{array} \right.$
4	竖折横	eel enh leeh	$\left\{ \begin{array}{c} 1 \quad 2 \quad 3 \\ 2 \quad 3 \quad 4 \end{array} \right.$
5	连二竖	eel enh leel	$\left\{ \begin{array}{c} 1 \quad 2 \quad 3 \\ 2 \quad 3 \quad 4 \end{array} \right.$
6	三角形	Wuh memh memh	$\left\{ \begin{array}{c} 1 \quad 2 \\ 3 \quad 4 \end{array} \right.$
7	工字	lii nyen nyen	$\left\{ \begin{array}{c} 2 \quad 3 \\ 5 \quad 6 \end{array} \right.$
8	横6	oc memh memh	$\left\{ \begin{array}{c} 6 \quad 1 \quad 6 \\ 6 \quad 0 \quad 6 \end{array} \right.$
9	反6	eel memh memh	$\left\{ \begin{array}{c} 2 \quad 3 \quad 4 \\ 6 \quad 0 \quad 6 \end{array} \right.$
10	反6拖尾	eel lieemh box	$\left\{ \begin{array}{c} 2 \quad 1 \quad 6 \\ 6 \quad 0 \quad 6 \end{array} \right.$

以上十个是单符号
还有三个组合符号： a_0 a_1 a_2

高传芦笙谱符号，是按高传芦笙的音位设计的，一个符号有的只代表一个和弦音，有的代表二至三个和弦音，记谱时，有的是一个符号，有的又是几个符号的组合。侗族高传人把芦笙曲调写在家里的板壁上，教下一代先读一个符号，及吹奏一个符号，待记住每个符号的读音和芦笙上的指位后，才学连续吹奏，音的长短主要凭听觉模仿及随舞步的摆动。到目前为止，高传芦笙谱只流传在高传村。

E. 鼙鼓谱

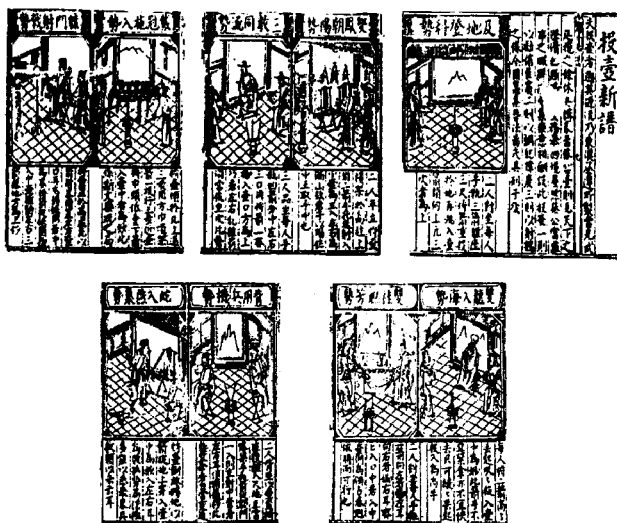
鼙鼓谱载于古代文献《礼记》第四十一《投壶》篇中，是我国见诸史籍记载的最早的乐谱。鼙鼓谱使用“□”与“○”符号，记录了在鲁国和薛国进行射礼及投壶礼的两种鼓乐节奏，曰：“圆者击鼙，方者击鼓，尽用之射礼之节奏谱，取半以下为

投壶礼所用之谱。”



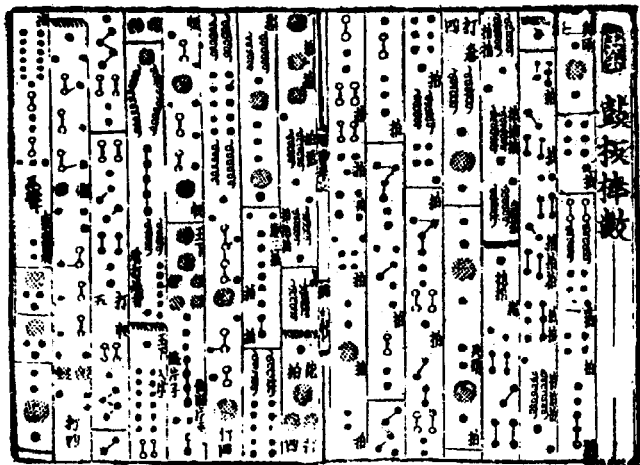
射礼有五种类型：大射、宾射、燕射、乡射、泽宫之射。《礼记》中现存乡射、大射两篇。

投壶礼，即主人与宾客在宴饮时讲述才艺之礼。这在《左传》、《史记》、《后汉书》等史籍中均有记载。另外，晋代虞潭撰《投壶变》、宋代司马光撰《投壶新格》则专门论及。

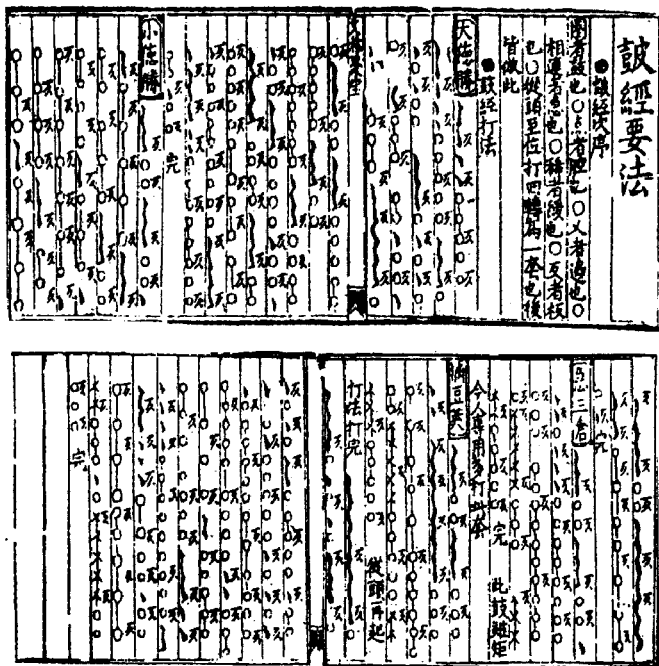


F. 鼓板谱

宋代陈元靓撰写的《事林广记》中载有“鼓板棒数”，用连线表示连槌，用密圈表示密槌，对鼓板的各种打法如“急板”、“花板”、“打四”、“打五”、“添片子”等都详细记载。原谱如下：



明代万历年间，徐会瀛撰《文林聚宝万卷星罗》，载有“鼓经要法”，详细记录了各种打法如“大德胜”、“小德胜”、“急三仓”、“摘豆荚”等，并附有打法注解：“圈者鼓也，点者腔也，叉者边也，相连者急也，稀者缓也，反者板也。”谱例如下：



G. 转班鼓谱

清代礼部侍郎庞钟璐撰《文庙祀典考》中，载有“转班鼓谱”，其中对两手的击法以及轻重都有详细记载：以空心圆“○”为右手击打，方形框“□”为左手击打，三角框“△”为击鼓边。谱例如下：

轉班鼓譜附擊用右手擊宜重鼓用左手擊宜輕扎兩				
初節	扎扎擊	扎扎擊	扎扎擊	扎扎擊
再節	鼓擊	鼓擊	鼓擊	鼓擊
中節	鼓擊擊	鼓擊擊	鼓擊擊	鼓擊擊
末節	鼓擊鼓擊擊	鼓擊鼓擊擊	鼓擊鼓擊擊	鼓擊鼓擊擊
終節	擊擊			

H. 节乐鼓谱

清代严树森于同治十年（公元 1871）所撰写的《皇朝祭器乐舞录》中，载有“节乐鼓谱”一篇，标记“○”表示为击应鼓，标记“oo”表示为击拊鼓。原文：“○者应鼓也，oo 者搏拊鼓也，每句毕，振声后，击应鼓一声，搏拊左右各应之，三应后击钟以起下句。”谱例如右图：

I. 古琴纹谱

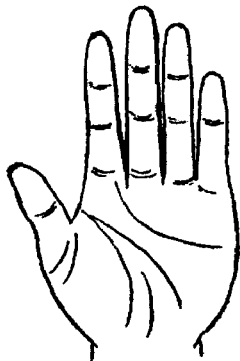
古琴纹谱是将一位先师弹琴时的手纹变化记录下来的图形谱，根据其变化规律，创造出不同样式的纹谱符号，后人就

節樂鼓譜

○者應鼓也○者搏拊鼓也每句畢振聲後擊應鼓一聲搏拊左右各應之三應後擊鐘以起下句

依照这种变化的手纹线条，确定其音高位置并模仿学习。纹谱图形如下：

先师掌纹



纹谱符号



②数字谱

数字谱，是用中国数字或阿拉伯数字来标明弦位、音高，再加上其他记号来表示节奏长短、速度、强弱、表情等的记谱法。唐传日本之十三弦箏谱、潮州音乐二四谱和近代以来传入中国的简谱均属于此一类别。

A. 唐传日本之十三弦箏谱

这是目前仅见的中国传统箏谱。以一加十另加“斗、为、巾”三字为十三弦名。各弦音高随定调而起变化。这种乐谱应该是受到琴谱的影响而形成的。

B. 潮州音乐二四谱

潮州音乐的二四谱，其原名目前无法考证，但其谱字与唐箏的定弦相同，用调又与宋词相类似，自从潮州音乐改用“二弦”为主导乐器后，因为二弦以“合、上”音定弦，即箏的第二、第四弦音，故称之为二四谱。

由于潮州音乐的二四谱与日本雅乐所用的“乐调子”谱相吻

合，而日本雅乐所用的“乐调子”谱是由唐代传入日本的标准箏谱，所以可以判定潮州音乐二四谱是源于唐代的箏谱。

潮州音乐二四谱用“二、三、四、五、六、七、八”分别代表“so、la、do、re、mi、so、la”七个音，“fa”音是按压箏的“六”弦而得，“si”音是按压箏的“三”弦而得，所以二者又名为“重六”、“重三”。潮州音乐二四谱的调有轻三六调（此为基础调）、重三六调（又称重三重六调、重六调）、轻三重六调、重三轻六调、活五调（又称活三五调）、变三六调、反线调、锁南枝调等。

潮州音乐二四谱与工尺谱、唱名的关系见下表：

轻三六调：

潮州音乐二四谱	二	三	四	五	六	七	八
工 尺 谱	合	四	上	尺	工	六	五
唱 名	So	La	Do	Re	Mi	So	la

重三六调：

潮州音乐二四谱	二	三	四	五	六	七	八
工 尺 谱	合	乙	上	尺	凡	六	五
唱 名	So	Si	Do	Re	Fa	So	la

轻三重六调：

潮州音乐二四谱	二	三	四	五	六	七	八
工 尺 谱	合	四	上	尺	凡	六	五
唱 名	So	La	Do	Re	Fa	So	la

重三轻六调:

潮州音乐二四谱	二	三	四	五	六	七	八
工 尺 谱	合	乙	上	尺	工	六	乙
唱 名	So	Si	Do	Re	Mi	So	Si

活五调:

潮州音乐二四谱		二	三	四	五	六	七	八
固定调	工尺谱	合	四	上	尺	凡	六	五
	唱 名	So	La	Do	Re	Fa	So	La
首调	工尺谱	尺	工	六	五	上	尺	工
	唱 名	Re	Mi	So	La	Do	Re	Mi

活五调的固定调一栏是将“轻三重六”调的“六”固定在弦列之中的“移柱变调”，这就是以“fa”作“do”，即民间音乐中所说的“以凡为宫”调。改用首调习惯唱法就唱成F调的“re、mi、so、la、do”。但是潮州乐人在唱念二四谱时，仍然是用固定调习惯来看待这个变调后的 la（即二四谱的“五”音），并称之为“活五调”^⑥。

③文字谱

文字谱是用汉字及其减省、简略、偏旁等变体来表示音位、弦序，再加上其他记号来标明节奏、表情、演奏演唱方法等的一种记谱法。按文字所标示的含义，可分为音位谱和奏法谱。

A. 音位谱

音位谱是用谱字来标明绝对音高或相对音高的记谱法。包括律吕字谱类别和工尺谱类别。

(A) 律吕字谱类别

a. 《风雅十二诗谱》

《风雅十二诗谱》是宋乾道（1165～1173）年间的进士赵彦肃所传唐开元（713～741）年间一般仪式所用之歌曲。这套诗乐用律吕谱记写，是流传至今年代最早的诗经乐谱。《诗经》一书中的 305 首歌曲中，有不少与酒有关，例如有 12 首风、雅歌曲经常被士大夫用于“乡饮酒礼”，它们是《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》、《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》，被称为《风雅十二诗谱》。

《风雅十二诗谱》用律吕字谱记写，每字一音，不标示节奏。如《关雎》首章：

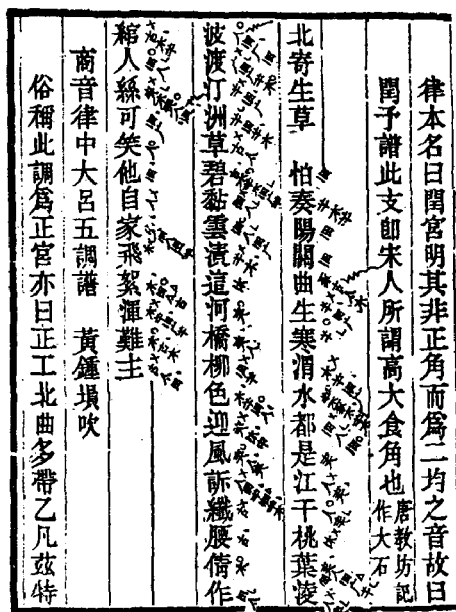
（谱字）	黄南林南 黄姑太黄 林南黄姑 黄林南黄
（歌词）	关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑

诗经中的“风雅”，大都是四言整齐句式，有的间或用一些长短句。十二诗谱中纯属四言句格的有：《关雎》、《四牡》、《皇皇者华》、《南山有台》、《葛覃》、《鹊巢》、《采芣》共八篇。

b. 《瑟谱》

《瑟谱》为宋代学者熊朋来（1246～1323）编辑创作。熊朋来的目的是为了恢复雅乐的正统地位。这套《瑟谱》共六卷，包括 12 首传统《诗经》的歌唱谱子和 20 首熊氏本人创作的《诗经》乐谱。六卷中第一和第六卷是关于瑟乐器的史料。第二、三、四、五卷分门别类地收录了古谱。其中第二卷选自南宋赵彦肃传唐开元《风雅十二诗谱》。第三、四卷是熊氏本人创作的《诗经》乐谱，如为《伐檀》、《考槃》所配的曲谱。第五卷是孔庙祭奠音乐。

《瑟谱》采用律吕字谱与工尺谱对照的谱式记写。原谱谱例如下：



赵彦肃传唐开元《风雅十二诗谱》所用律吕字谱、元代熊朋来所撰《瑟谱》、清代吴浚源《棠湖坝谱》等谱式，或则用黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟等十二个律吕字来记写音高，或则把十二律律名的第一字简化为“田、人、个、夫、古、中、豕、木、弓、羊、无、广”，成为律吕谱字的简字用以记写音高。

(B) 工尺谱类别

工尺谱，用合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五等10个谱字为基本谱字来记写音高，用板眼符号来记写时值，如：昆曲工尺谱、《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》等；方格谱，用方格表示相对时值，在方格内填入工尺谱字和歌词，如魏氏乐谱等；折子谱即是把工尺谱记在折子上；《白石道人歌曲》谱、《愿成双》曲谱、西安鼓乐谱、北京智化寺京音乐谱、晋北

B. 奏法谱

奏法谱是用文字或谱字来标明乐器按指位置、演奏技法的谱式，其中，根据谱字所示音高状况又可分为固定音高谱式和无固定音高谱式两种。

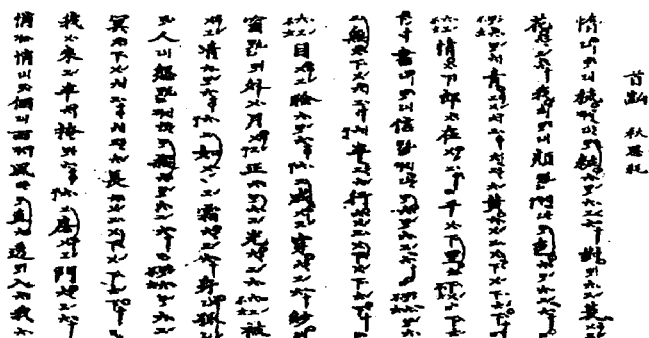
(A) 固定音高谱式

《幽兰》文字谱，是用文字记录古琴弹奏手法的一种谱式；古琴减字谱是用弦名记号的一、二、三、四、五、六、七和徽名、徽分记号以及其他演奏手法记号来记写音乐；福建南音记谱法原本就叫琵琶指谱，以×、工、六、电、乙为基本谱字，再加变音字、琵琶技法记号来作为琵琶演奏的依据。由于以上谱式所记之古琴、福建南音琵琶的定弦均有固定音高，所以，各谱字所记音高也是固定的，连变音记号所示音高也甚为了然，因此，这些均属固定音高谱式。

《幽兰》文字谱：



福建南音乐谱:



(B) 无固定音高谱式

敦煌曲谱及唐传日本琵琶谱,用草体数字一至十及十一至二十等变化字体记录琵琶的散音和相位,用汉字术语、其他符号来记录乐曲反复、速度变化和演奏法等;天干谱,用天干字甲乙丙丁戊己庚辛壬癸等来表示三弦的空弦音和按指位,谱字下面的圆圈号标明谱字时值。由于这些琵琶谱字、三弦谱字的音高随定弦法而定,所以,属于非固定音高谱式。

《敦煌曲谱》,原藏于敦煌莫高窟第17窟内,曲谱抄写在唐明宗长兴四年(933)《中兴殿应圣节讲经文》卷子背后,纸本墨本,有《品弄》、《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《急胡相问》、《长沙女引》、《撒金砂》、《营富》等25曲,为唐末五代时的作品。于1900年发现。是迄今发现的最古老的谱式之一,研究者多认为是琵琶谱,自20世纪30年代以来不断有人释译。原谱藏于法国巴黎国家图书馆。

在日本发现的唐代乐谱有:1. 公元747年前抄写的《天平琵琶谱》一件,原件藏于奈良正仓院。2. 日本人近卫家藏秘卷、九世纪抄件《五弦琵琶谱》,有《平调子》、《大食调》、《一越调》、《黄钟调》、《般涉调》、《大食调》、二《王昭君》、《夜半

子》、《何满子》、《六胡州》、《如意娘》、《天长久》、《薛回堤》、《惜惜盐》、《崇明乐》、《秦王破阵乐》、《饮酒乐》、《圣明乐》、《弊契儿》、《韦卿堂堂》、《上元乐》、《三台》、《胡咏词》、《苏罗密》、《武媚娘》、《平调火凤》、《移都师》等 28 曲。其中有 7 曲系据唐人石大娘于公元 773 年的遗谱所转抄，原件藏于日本阳明文库。3. 日本人旧伏见宫家藏公元 838 年抄件《开成琵琶谱》及公元 921 年辑成的《南宮琵琶谱》，现藏于日本宫内厅书陵部。

天干谱是明代万历年间徐会羸编辑的《天下通行文林聚宝万卷星罗》第十七卷中三弦谱所用之谱式。距今已近 400 年。载有《鹅浪儿》、《锁南枝》、《带得胜令》、《带玉环》、《群对迎仙客》、《清江引》、《群对沽美酒》等 7 曲。天干谱以甲、乙、丙、丁表示第一弦上之四音，戊、己、庚表示第二弦上之三音，辛、壬、癸表示第三弦上之三音。

三弦天干谱：



(C) 状声字谱式

锣鼓谱是用汉语状声字来记录锣鼓乐的谱式。这些状声字或则记录某一件打击乐器的音响，或则记录若干打击乐器的音响组合，或则表示休止、前谱字音响的延长，具有用汉字记录节奏、

音响的特点。

三、乐谱学和中国传统音乐乐谱学

(一) 定义

乐谱学是对乐谱和记谱法及其所蕴蓄的乐学内涵、所体现的文化意蕴进行研究的学问。

中国传统音乐乐谱学是对中国传统音乐的乐谱和记谱法及其所蕴蓄的乐学内涵、所体现的文化意蕴进行研究的学问。

(二) 中国传统音乐乐谱学的研究对象和研究范畴

何昌林、陈应时两位学者都曾撰文论述古谱学。何昌林在《古谱与古谱学》中指出：“古谱学是一门以译解疑难古谱为主要任务的新兴学科，亦即：恢复疑难古谱的早已失传的读谱法，将其有关曲谱资料由古谱谱式转译成现代通行的谱式。”^⑦陈应时在为《音乐百科词典》撰写的“古谱学”条目中指出：古谱学是“音乐考古学中以古谱为主要研究对象的一门学科。其任务是对古谱进行‘解读’，翻译成现代通行的乐谱，尤其是翻译那些读谱法早已失传的难解古谱，以充实音乐史学、音乐民族学等学科的研究内容”^⑧。

以上对于古谱学定义及其主要研究内容的论述都是精到切题的。但是，本著却不以中国古谱学为题，而名曰“中国传统音乐乐谱学”。这主要是从其研究对象的性质考虑，本著以中国传统音乐所使用的记写音乐的记号体系（记谱法）及其记录成品（乐谱）为研究对象。其中，既有已经作为历史遗存的古代记谱法，如敦煌曲谱中的记谱法、《白石道人歌曲》记谱法、《碣石调·幽兰》记谱法等；也有虽为古代遗存，但至今仍在使用的记谱法，如福建南音记谱法、昆曲工尺谱、西安鼓乐记谱法等；还有近代传入中国而被不断改造用来记录中国传统音乐的简谱、五线谱；

还有原为中国的传统记谱法，伴随着音乐文化交流而传播海外，被他国他民族使用改造，如《魏氏乐谱》的记谱法、日本冲绳工工四谱等。既有成为历史文献的琴曲《碣石调·幽兰》谱、《敦煌曲谱》、《天平琵琶谱》、《神奇秘谱》、《风宣玄品》、《泉南指谱重编》等，也有近现代和当代出版的《琴曲集成》、《古琴曲集》、《中国民间歌曲集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》等。有鉴于此，故只用古谱学无以含括诸多研究对象，以中国传统音乐乐谱学似可包容以上内容，论述中国传统音乐曾经使用和正在使用的记谱法及其记录成品——乐谱。

中国传统音乐乐谱学的研究范畴大致包括：（1）中国传统音乐曾经使用和正在使用的记谱法种类、特征、构成、解读，尤其是古谱解读；（2）中国传统记谱法的形成发展与历史流变；（3）中国传统记谱法与乐谱的功能、意义；（4）中国传统音乐记谱法、乐谱与创作、表演的关系；（5）中国传统音乐记谱法、乐谱的时代、民族、地域、流派特征；（6）中国传统音乐记谱法、乐谱的乐学内涵、文化内涵、美学意蕴。

正是由于中国传统音乐乐谱学研究对象的多样，研究范畴的宽泛，具有多学科交缘的性质，所以，在它的研究过程中，不仅要充分掌握有关记谱法、乐谱以及其他有关音乐学自身的资料、理论、知识和研究成果，而且应当掌握和借鉴考古学、文字学、版本学、文化学、历史学、民族学、民俗学、交通学、宗教典籍、书法绘画等诸多学科的相关资料、理论、知识和研究成果，以裨益于古谱解读、记谱法与乐谱的历史流变、功能意义、乐学内涵、文化内涵的研究。此外，还能使乐谱学的研究不仅对音乐学研究、音乐艺术的创作表演实践活动起直接推动作用，而且对人类学、民族学、文化学、艺术学等学科提供有效的参照和有力

的支持。

（三）中国传统音乐乐谱学研究综述

中国传统音乐乐谱学的研究当伴随着中国传统音乐记谱法、乐谱集的产生、形成、发展、变易而成长，因此，历史上，《礼记·投壶》鞀鼓谱、汉代声曲折、南梁《碣石调·幽兰》文字谱、古琴减字谱、《敦煌曲谱》记谱法、《白石道人歌曲》俗字谱、福建南音谱、西安鼓乐谱、北京智化寺乐谱、二四谱、瑟谱、坝谱、工尺谱、三弦天干谱等记谱法的创案者，既是实践家，又是理论研究者，因为其中不仅凝聚了众多乐人的实践经验的结晶，而且还体现了诸多关于音乐创作表演与记谱关系，音乐文化、音乐美学观的思考成果。

现代学科意义上的中国传统音乐乐谱学应当是开始于 19 世纪，戴长庚、张文虎将《白石道人歌曲》中的宋代俗字谱转译成当时通行的工尺谱；闽派琴家祝桐君在整理抄刻琴曲时，采用减字谱与工尺谱两相对照的形式，实际上也在将减字谱转译为工尺谱。1884 年，古琴文字谱《碣石调·幽兰》被影摹出版后，1914 年杨宗稷首次对它进行了译解，并获初步成功。在此前后，吴颖芳、方成培、凌廷堪、戈载、陈澧、郑文焯、童斐等，对俗字谱进行研究，探其成因，尝试解读。

20 世纪 30 年代初，王光祈在《中国音乐史》下编以专章论述“乐谱之进化”，分别对律吕字谱与宫商字谱、工尺谱、板眼符号、宋俗字谱、琴谱、琵琶谱等进行阐述。1937 年，日本林谦三、平出久雄发表《琵琶古谱之研究》，对《天平琵琶谱》、《敦煌琵琶谱》进行解读。此后，林谦三于 1955 年在前稿基础上用英文发表了《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》一书，1969 年写成《敦煌琵琶谱的解读》，这些文章对敦煌琵琶谱的解读起了推动作用，并引起了中国和国际学者的关注。于 1969 年日本

学者研究中国和日本古谱的论文由东洋音乐学会汇集成《雅乐——古乐谱的解读》一书出版。英国学者皮肯从20世纪70年代起主编多卷本《唐朝传来的音乐》，书中选译了日本古谱中保存的中国唐代古曲。该书至1988年已出版四卷。

对于《敦煌曲谱》的研究，中国学者叶栋于1981年12月发表《敦煌曲谱研究》，对该谱的乐器定弦、谱字译音和调式调性、谱字符号和文字标记进行了分析、考证，试译了《品弄》、《又慢曲子西江月》、《长沙女引》、《水鼓子》等曲。继而又发表《敦煌壁画中的五弦琵琶及其唐乐》（附《曲谱选》），将研究进一步引向深入。此举引起了国内新闻、广播、文化、音乐等界的关心和注意，尤其音乐界的反响更大，陈应时发表《论敦煌曲谱的琵琶定弦》、《敦煌乐谱新解》、《敦煌乐谱“掣拍”考证》、《敦煌乐谱“掣拍”再证》、《敦煌乐谱“掣拍”补证》等，何昌林发表《敦煌琵琶谱之考、解、译》、《敦煌琵琶谱之考、解、译之补充》、《天平琵琶谱之考、解、译》、《三件敦煌曲谱资料的综合研究》、《唐传日本（五弦谱）之译解研究》等，或则提出质疑，或则别有新解；席臻贯发表《唐乐舞“绝书”片前文句读字义析疑》、《唐传舞谱片前文“拍”之初探》、《唐乐舞“慢三急二”（慢四急七）之谜钩玄》、《舞容序列顶真格、迭字格窥探》等，从敦煌舞谱研究方面予以补充论证；余如赵晓生、庄永平、赵维平、应有勤、林友仁等人也多有创见，加上王爱群、王耀华、吴世忠等人对于福建南音谱的研究，陈天国、苏巧箏、曹正、陈威、蔡余文等人对二四谱的研究，李石根、李健正、余铸、左继承等人对西安鼓乐谱的解读，王耀华对三弦天干谱的解读和对琉球工工四谱的研究，在二十世纪八九十年代的一个时期里，掀起了持续的“古谱热”，有效地推动了对敦煌乐谱等古谱的学术研究。

在对古代乐谱的研究方面，尚有如下几个引起学界关注的问

题。一是“声曲折”，该词见于《汉书·艺文志》，二十世纪八九十年代以来，先后有刘红《“声曲折”考释》、刘再生《“声曲折”之我见》、冯洁轩《中国古代音乐文献中若干训诂问题》、冯洁轩、李爱群《“声曲折”是个错定的词》、修海林《“声曲折”概念的重新界定与音韵学研究视点》、王德坝《“声曲折”研究述评》、李娜《“声曲折”研究综述》等文，对此进行研究，分别有乐谱说、曲线说、曲谱说、旋律谱本说、乐符说、音韵说等，各抒己见，百家争鸣。二是古谱解译及其唱奏实践。20世纪80年代初，北京曾举行过多次华夏之声音乐会，尤其是1983年6月举行的第二届华夏之声古谱寻声音乐会，一方面回顾展示解译古谱方面的已有成果和发表最新研究成果，另一方面是选择部分译谱进行试验演出，所演奏演唱的乐曲，是诸多学者从古琴文字谱、减字谱、唐琵琶谱、宋俗字谱、工尺谱与律吕对照谱等古代记谱法记写的曲谱中译出来的，包括古代名曲《幽兰》、《秦王破阵乐》，以及宋代姜白石歌曲、唱赚，元明清歌曲、小曲等。此举引起了较大的社会反响，对促进古谱学的研究和唱奏实践起了重要的推动作用。三是对《九宫大成南北词宫谱》的解译问题。《九宫大成南北词宫谱》是清代庄亲王允禄奉旨组织乐工周祥钰等人编纂的一部大型南北曲乐谱集。20世纪80年代以来，先后有孙玄龄、傅雪漪的选译（1988、1991）和刘崇德等人的全译本（1998）出版。与此前后，有浮山《古谱整理研究的新收获——〈九宫大成南北词宫谱选译〉出版有感》、谈龙建《傅雪漪谈〈九宫大成南北词宫谱〉》、耘耘《〈九宫大成南北词宫谱〉中的宋代南戏曲谱》、黄翔鹏《〈新定九宫大成南北词宫谱示意本〉题记》、蒲亨建《〈鞞红〉译谱正误的形态学研究》、孙光钧《〈九宫大成〉的研究整理及校译工作》、褚历《〈九宫大成南北词宫谱〉单牌体曲牌的曲式结构类型》、《〈九宫大成南北词宫谱〉曲牌的曲式结

构特点》、《〈九宫大成南北词宫谱〉曲牌的几个艺术特征》等论文发表,对该谱解译之得失和乐谱的乐学内涵作了研究。四是对其他古谱也陆续有人发表文章,介绍各自的研究成果。如:夏野《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》、吴诗立《我对“宫商谱”的猜想》、王德坝《熊朋来〈瑟谱〉研究》、左继承《〈棠湖坝谱〉解译》、姜宝海《金灼南及其藏谱〈箏谱集成〉》、郑祖襄《一部不能忽视的古代乐谱集〈碎金词谱〉》、艾春华、江帆《曲阜孔庙雅乐曲谱》、王德坝《孔府乐曲考古的典籍〈琴苑心传全编〉》等。

在对古琴文字谱、减字谱及其多种乐谱的研究方面,陈应时等人着力尤多,陈应时相继发表《琴曲〈侧商调·古怨〉谱考辨》、《琴曲〈碣石调·幽兰〉谱的徽间音》、《评管平湖演奏本〈广陵散〉谱》等,对琴曲谱及其乐律学蕴涵进行研究。戴徵《琴曲〈碣石调·幽兰〉谱版本研究》、张子谦、龚一《七弦琴谱的沿革及发展》、姚丙炎《七弦琴曲〈酒狂〉打谱经过》、李民雄《打谱浅谈》、成公亮《琴曲〈文王操〉打谱后记》、王德坝《〈碣石调·幽兰〉卷子谱点注》、王红梅《古琴为什么要用减字谱》、戴晓莲《〈修禊吟〉打谱后记》等,分别对古琴减字谱的功能、沿革、版本、多首琴曲的打谱体会作了分析、研究和阐述。

在对《白石道人歌曲》谱、宋代俗字谱和其他俗字谱研究方面,丁纪园的系列论文是颇为引人注目的,她先后发表了《折声、掣声与〈扬州慢〉》、《姜白石自度曲乐谱中的反声与〈暗香〉》、《姜白石自度曲中的“拽声”与〈翠楼吟〉》、《姜白石自度曲乐谱中的住声与〈鬲溪梅令〉和〈惜红衣〉》、《姜白石自度曲中的犯调与〈凄凉犯〉和〈疏影〉》,对姜白石自度曲乐谱中的诸多音乐现象进行了研究。杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石〈白石道人歌曲〉研究》是一部对该歌曲集乐谱进行解读研究的力作,为后来人的研究奠定了基础。此后,麻丽水《关于姜白石歌曲译谱

中的几点商榷意见》、石淬《〈鬲溪梅令〉的译谱问题》是对这方面研究的补充和深化。吴钊《宋元古谱“愿成双”初探》是对《事林广记》所载该曲谱的谱字的校勘和解读研究，并对其乐学内涵作了较为深入的阐释。

对工尺谱、工尺谱源流及其在各地方的流变问题，在20世纪后半叶以来的研究中得到了关注。杨荫浏在20世纪50年代出版的《工尺谱浅说》中，对工尺谱的音高、节奏、定调原理作了全面的阐述。黄翔鹏《怎样辨别不同乐种的工尺谱调首》《工尺谱探源》，从乐学基本原理入手对工尺谱及其源流作了精到的考索。对工尺谱乐学原理的研究，还有李来璋《五调朝元》、《借字》、《谈工尺谱及其特点》，裘柳钦、王文汉《借与赁》，龚之钧《工尺谱字和“五调朝元”》等。对工尺谱源流的研究，有陈应时《工尺谱字原理之猜想》，李石根《中国古谱发展史上一次重大改革——泛论工尺谱的产生及其形成过程》、《宋俗字谱与工尺谱的比较研究》、《俗字谱与工尺谱》，李健正《论工尺谱源流》，马海生《工尺谱的来源》，臧艺兵《曾侯乙编钟与工尺谱》，左继承《日本笙谱与中国工尺谱的关联——对笙谱指孔谱起源说之质疑并新探工尺谱谱字之起源》等。这些论文在探讨工尺谱特点，工尺谱与民间音乐转调之间的关系，工尺谱谱字起源、形成、发展等方面作了有益的研究。

在对存见古乐谱的解译和研究方面，刘崇德等人着力尤多，先后有《元杂剧乐谱研究与辑译（上、下）》、《新定九宫大成南北词宫谱校译（1~8卷）》、《〈碎金词谱〉今译》、《乐府歌诗古乐谱百首》、《元曲古乐谱百首》等成果问世。同时，出版专著《燕乐新说》，对燕乐、词乐、曲乐的乐律、宫调、乐拍、乐谱等作了探究。

对于各民族、各地方的记谱法的研究，已逐渐引起学术界的

关注。肖兴华《藏族乐谱“央移”》，郝毅《拉卜楞寺院藏文谱》，薛艺兵《介绍一种藏文工尺谱》，张勇《从江高传芦笙乐谱》、《高硐侗族芦笙谱及“芦笙乐板”调查》，张晓楠《南部侗族芦笙谱的不同谱式及其历史发展轨迹》，分别对工尺谱在藏族音乐中运用和改造以及侗族芦笙谱进行了介绍和研究；柳羽《湖南地区几种民间乐谱》，张九《关于高腔的圈腔谱式》，景蔚岗《晋北笙管乐字谱考略》，胡军《道教经韵〈华夏赞〉探隐》，蒲亨强、蒲亨建《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》，蒲亨强《〈玉音法事〉名实辨》，孙晓晖《〈玉音法事〉谱面结构试析》，何昌林《宋代俗字谱谱式的再次发现——泰山岱庙乐谱〈玉音仙苑〉》等，分别对折子谱、高腔的圈腔谱式、晋北笙管乐字谱、道教曲线谱等作了介绍和考释。

对于中国传统音乐乐谱学的学科建设问题，也已得到音乐学界的关注，学科意识逐渐增强，学科理论研究逐步深入。何昌林于1983年发表《古谱与古谱学》，对东西方古谱的种类、古谱学的主要任务、中国古谱资料、译解古谱恢复古乐原貌等具有学科理论建构的问题作了论述，首次提出了古谱学的学科框架。陈应时于1985年发表《中国的古谱及其分类法》，提出图形谱式、文字谱式、文字图形混合谱式的三分法。此前，曹安和《我国古代乐谱简介》将中国传统乐谱分为雅乐乐谱和民间音乐乐谱两大类。围绕着中国传统音乐乐谱的文化内涵、与传承方式的关系及其哲学美学意蕴，诸多学者作了较为深入的研究。如：伍国栋《在传承过程中新生——工尺谱存在意义和作用的思考》，从音乐文化价值观、音乐传播主体的不同性质和文化传统、音乐传播的不同规律与法则等方面，论述了作为框架谱的工尺谱的存在意义和作用。洛地《“工尺谱”及其他》对以上观点作了进一步阐述。林友仁《在谱式的背后》认为，在记谱体系的深层与背后，起支

配、制约作用的是音乐观念（音乐意识）与音乐传授的方式，应当用这一观点来研究中国古代记谱法沿革的全部历史及其未来。张振涛《板眼体制与记谱方式》、席强《润腔与记谱的关系》、徐立翔《工尺谱的非精确性与“大音希声”的美学精神》、臧艺兵《中国记谱法与中国哲学》等，从板眼、润腔入手分析腔谱关系，进而探寻其美学意蕴和哲学基础。尚有学者介绍国外记谱法研究理论，如欧阳韞译〔美〕利奥·特莱特勒《口传传统和音乐记谱法》。有些学者运用民族音乐学方法对记谱法进行研究，如：李岩《论民族音乐学记谱中所涉及的理论与方法》、刘红《民族音乐学研究中的记谱问题》、陈天国《民族音乐记谱法的发展及存在的问题》等。

本书就是在以上研究成果的基础上，试图运用民族音乐学、音乐史学的研究方法，借鉴相关学科（如考古学、文字学、文化学、历史学、民族学、民俗学等）的资料、理论、知识和研究成果，对中国传统音乐的记谱法、乐谱，作一较为全面系统的综合研究。全书拟选取最具代表性的记谱法和乐谱为切入点，分别论述乐谱的功能、形成变易、乐谱中的时代地域阶层流派特点、中国传统记谱法的外传、外来记谱法的吸纳与运用、中国传统记谱法的种类及其解读、中国传统乐谱的特色及其乐学内涵美学意蕴等。

注释：

① 本节叙述参考《古乐风流——中国乐谱乐书乐人》，香港大学美术博物馆、香港大学音乐系与中国艺术研究院音乐研究所联合主办展览会资料，2001年，香港。

② 本节叙述参考平野健次、上参乡祐康、蒲生乡昭监修《日本音乐大事典》第223～227页皆川达夫撰稿《记谱法》，株式会社平凡社1989年3

月 23 日初版第一刷发行，1992 年 9 月 30 日初版第二刷发行，日本东京。

③ 薛宗明著《中国音乐史（乐谱篇）》（上）第三页，台湾商务印书馆，1983 年 8 月。

④ 陈应时《中国的古谱及其分类法》，载于《交响》，1985 年第 4 期。

⑤ 肖兴华《藏族乐谱——“央移”》，载于《音乐研究》1982 年第 2 期。

⑥ 曹正《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》，载于《音乐研究》1980 年第 4 期。

⑦ 何昌林《古谱与古谱学》，《中国音乐》1983 年第 3 期第 9 页。

⑧ 缪天瑞主编《音乐百科词典》第 216 页，人民音乐出版社，1998 年，北京。

第一章

古琴谱

第一节 古琴谱的解读

第二节 古琴谱蕴涵的古乐学遗存

.....

古琴是我国最古老的弹弦乐器。两千多年来，它的传统一直未曾中断，成为中国传统高雅艺术的表率，在中国文化中占有着重要地位。它对中国民族乐器、音乐美学、乐律学等学科具有极为深刻的影响。目前所见古琴谱包括刻本、稿本和有完整体系的转录本达一百五十余种，其中不同标题的琴曲有七百之多，如果包括同曲的各种不同版本便有琴曲三千首以上，是一笔非常丰富的遗产。古琴谱是一种特殊的指法谱，这些古谱刊抄的时间又跨越了千年，其间指法与谱式都几经沧海变迁。如何解读它便是摆在琴人与音乐学家面前的一项历古常新的课题。

第一节

古琴谱的解读

一、古琴谱的发展历史

据宋代琴书的记载，古琴之有乐谱，肇自战国琴家雍门周（公元前 300 年），后来又有晋末琴家张敷（公元 430 年前后），创制了一种别谱（特殊谱式），但未能广泛流传；直到隋唐之际的琴学大师赵耶利（唐贞观十三年前），所传出的文字谱，才是一种较完备的谱式，但是非常繁复，“动越两行，未成一句”，后经晚唐琴家曹柔（约于唐代贞观年间之后，咸通年间之前在世，即在世于公元 639 年之后、860 年之前），发明了减字法，沿传

至今^①。我们现在所用的减字琴谱就是曹柔创制减字法以后，所形成的谱式。

减字谱到南宋时代已大体定型，现有南宋庆元、嘉泰间（1195～1200）姜夔所撰的《白石道人歌曲》中侧商调《古怨》一曲，是仅存的宋代减字谱琴曲，也是目前仅见的最早期的减字谱。稍后有陈元靓所纂集的《事林广记》元至顺年间（1329～1332）增刊本，载有解释减字的《琴谱总说》与《开指黄莺吟》及《宫调》、《商调》等六曲^②。

例 1—1 宋姜白石《古怨》减字谱

自宋代以后，集谱之风盛行，现存最早的谱集是明代初年朱权纂集的《神奇秘谱》（1425年刊行）。此后沿传至今的近二百部琴谱，都是用减字谱记写的。其中也有不断的发展演变，如明代琴谱不记徽分：除准确的整数徽位如七徽、九徽、十徽外，近似的徽位均取整数记写，如八徽、十一徽；两徽间的音位只粗略地记出相邻两徽之名，如六七、七八、八九等等。

译解此曲首先遇到的问题是：碣石调是一个什么调？根据此谱所记录的散按音的对应关系，近代琴家大多数都把它解为借正调弹一弦为宫的“黄钟均”曲，即宋代以降的琴书所称的商调。

至于此曲的指法，则要参阅与此谱同时代的指法材料。如此谱所记的弦序与后世琴谱不同，是用宫、商、角、徵、羽、文、武来记一、二、三、四、五、六、七的七条弦序。而在北魏神龟间陈仲儒《琴用指法》，卷首就明载有“弦名：宫、商、角、徵、羽、文、武”，两者完全相合。

据《东方音乐研究》第二卷第四号林谦三《论幽兰原本》一文中考证，与《幽兰》成姊妹关系的《琴手法》^④，即是《唐书》艺文志著录的赵耶利《琴手势》一卷。这个所谓姊妹关系的《琴手法》，国内琴家多称之为《乌丝栏卷子琴谱》，是因为国内所流传的，大多是其中的一个版本——即乌丝栏卷子本。其中载有自北魏神龟间陈仲儒《琴用指法》以后的指法多篇，可以看作这种非减字正写的文字谱的指法诠释。

又据顾梅羹先生的考据，袁均哲《太音大全集》卷之五第二页第二十二行自“历”字起，至第五页第十八行“罨”字止，共一百零二个指法，都是没有减字以前正写的文字指法。还有明蒋克谦《琴书大全》卷第八页第八行起，至第十三页第七行止，所载指法也是从“历”字至“罨”字共一百零二个指法，与袁均哲《太音大全集》完全相同，认为是赵耶利所传的指法原本^⑤。这些均为解读此文字谱的重要材料。

三、减字谱的谱式、符号与组织法

如前第一节所述，自晚唐琴家曹柔发明了减字法后，减字谱经宋、元、明不断的发展、完善，沿传至今。减字谱和文字谱一脉相承，同样都是在谱上教你用左手的某指在哪条弦的某个部

位，用怎样的动作来按取音位；同时用右手指向内或向外，用何种特定的方法去弹弦发音。所不同的是，减字谱用汉字减少笔画的方法，将弹弦的左右手指法、音位等有关说明文字减笔，取其偏旁或部首、冠角，再按一定的规则组合而成。文字谱上的一句话，减字谱用一个字就代表了。现存自明代以来刊刻的一百多部琴谱，都是用减字谱式记录的。减字谱是我们解读古琴谱的主要对象。

解读减字谱先要识别减字符号。下面将清代琴谱常用的减字符号按其类别，作一简要介绍：

1. 右手指法符号：

尸 （擘）大指向内弹入。

乇 （托）大指向外弹出。

木 （抹）食指向内弹入。

乚 （挑）食指向外弹出。

勹 （勾）中指向内弹入。

勹 （剔）中指向外弹出。

丁 （打）无名指向内弹入。

彡 （摘）无名指向外弹出。

厂 （历）食指向外连挑数弦。

早 （撮）大指向外、中指向内同时弹弦得一声。

𠂔 （背锁）在同一弦上剔、抹、挑连弹三声。

𠂔 （长锁）在同一弦上先抹、挑、抹、勾四声，再剔、抹、挑三声。

𠂔 （短锁）在同一弦上先抹、勾缓连两声，再剔、抹、挑连弹三声。

合 （轮）在同一弦上摘、剔、挑连弹三声。

女 （如一）按音、散音在两根弦上向外同时弹弦得一声。

𠂔 （叠涓）在同一弦上抹、勾急连两声。

2. 左手指法符号：

大 （大指）大指按弦。

亅 （食指）食指按弦。

中 （中指）中指按弦。

夕 （名指）无名指按弦。

于 （吟）左指于按弹得声后，带音在本位左右摇摆三四分许，约四五转，动荡有声，若吟哦然。

𠂔 （猱）左手指于按弹得音后，带音在本位上下四五分，先大后小地来回揉动四五次，动荡有声，取音大于吟。

乚 （绰）左手指从需要按的音位左下半个音位的地方，趁右手弹时迎音引上到应得的音位。

𠂔 （注）左手指从需要按的音位右上半个音位的地方，趁右手弹时送音滑下到应得的音位。

立 （撞）左手指于得音后往上二三分急撞再回到原位。

豆 （逗）左按右弹，两指相逗出声。即左手按弦趁右手弹迎上音位一二分，再注下到按音的位置。

𠂔 （跪指）名指跪着按弦，只用于名指在上准的按音。

𠂔 （抓起）大指按弹之后把弦带起得一散音。

𠂔 （带起）名指按弹之后把弦带起得一散音。

3. 音别符号：

𠂔 （散音）左手不按徽位，仅以右手弹空弦得音。

𠂔 （实音，又称按音）左手按弦于琴面取音，名为按音。

𠂔 （泛音）右手弹弦时左手对准徽位轻点。取得清脆的声音，名为泛音。

𠂔 （泛起）泛音开始。

𠂔 （泛止）泛音终止。

4. 其他符号：

省 （少息）弹奏中的稍许停顿。

車 （连）数声连弹。

𠂔 （急）急弹。

爰 （缓）慢弹。

尤 （就）同一手指在原位按弹。

𠂔 （再二作）重复弹两遍。

𠂔 （曲终）全曲结束。

琴曲“减字谱”记法，有“正字”、“旁字”、“旁注”的分别。“正字”以记“正音”，“旁字”则记“余音”、“走音”，“旁注”标志“节奏”。“正字”的排列与组合各有相当位次，可分上、中、下三截，其间又有左、右两位，如右手指法弗、早、𠂔等，写在“正字”的上截；尸、木、𠂔、𠂔、丁、𠂔等，写在“正字”的中截；乚、乚等，写在“正字”的下截。左手指法大、イ、中、夕等写在“正字”上截的左侧；几徽几分写在“正字”上截的右侧；𠂔、𠂔、𠂔、尤等，写在“正字”中截之上；唯斗写在“正字”中下截之左。凡第几弦的数字，写在𠂔、𠂔、乚、乚之或𠂔、木之下。至于𠂔、上、下、豆、立、尚、省等，则另作“旁字”写在“正字”之下右侧，字体较小于“正字”。其、𠂔、爰、𠂔、实、车、妾等，亦各后“正字”而附注右旁。遇有下一字与上一字一二截相同的，往往省去不写，^同即照上文用指。举例如下：

例 1-6 《梅花三弄》第三段谱字

送 平 送 送 送 送 送 送 送 送 送

送 送 送 送 送 送 送 送 送 送 送 送 送

送 平 送 送 送 送 送 送 送

此例取自《春草堂琴谱》本之《梅花三弄》，系其第三段。
此例可读为：大八半挑五，泚上七六，大九挑四，急撞，名十掐起，散挑五。名十八勾三，散挑五。历五四，名十八勾三，散挑五，名十八勾三，散挑五，名十八勾三，散挑五，挑四，名十八勾三，散挑五。挑四，勾三，挑四，名十八勾三，散挑五。挑六，名十八勾三，猱，上九，上七九，散挑六，名九勾三。上七九，散挑七，应合，历六五，名九勾三，散挑六。

以上凡五句，取“正音”者二十九，取“余音”者一，取“走音”者五，两手所用指法相当复杂，而谱字则简单，实为一种颇为巧妙的记谱方法。

四、减字谱的解读——打谱的含义与方法

减字指谱指定了古琴演奏的音位、音色和方式，也概略地指示了“节奏”，如缓、急、轻、重、连、息、跌宕之类。只是这些“节奏”仅是一些旁字、旁注的提示，而不是详晰精确的标志。照谱按拍演奏，还要靠各人凭着经验去体会摸索。所以好的琴曲，大部分是靠口传指授而取得。如无师承传授，就要通过特有的“打谱”工夫去发掘。

打谱的概念，在《中国音乐词典》解释说：“打谱，弹琴术

语，指按照琴谱弹出琴曲的过程。由于琴谱并不直接记录乐音，只是记明弦位和指法，其节奏又有较大的伸缩余地。因此，打谱者必须熟悉琴曲的一般规律和演奏技法，揣摩曲情，进行再创造，力求再现原曲的本来面貌。现存的古谱大部分已经绝响，必须经过打谱恢复音乐。”这代表着目前大家对打谱含义的普遍的认识。

琴人的打谱活动，由来已久，古人称之为按谱鼓琴，打谱的叫法只是近代的事。即琴人据谱反复按弹、琢磨直至句逗清晰，旋律流畅，结构完整，不啻出于师授，至此一曲的打谱才告完成。

至于具体的打谱方法，前人积累了不少经验，如20世纪初，杨宗稷传述黄勉之打谱经验：“尝谓照谱按弹古曲不得其节奏时，宜反复数十百次，或数日或累月，必得而后已，得之则为一曲之精华所在。”^⑥先师顾梅羹先生，曾引申扩充清代琴家祝桐君之按谱方法为九节，曰：专一心志、严守指法、辨别音调、注念工尺、审定节奏、分析句段、参合谱理、遵从派别、揣摩旨趣。更予以条分缕析，阐发入微。

如《审定节奏》一节说：“琴曲的节奏，最为难定，因历来传刊的谱本对此都没有显明的标志。然而悉心从指法中去钻研，也就可以得到节奏的大概。比如抹、挑、勾、剔都是正音，当以一声为一板。轮、涓、历、锁、滚都是连音，当以两声或数声为一板。鼙、掐、爪、带都是过音，当以一声为半板。吟、猱、撞、唤、上、下、进、退都是余音，也当以两声为一板，或一声为半板。一句之后，和大息、少息，是音的休歇，当留一两板或半板。遇有一板半板相接的，当用套板的方法，来过渡它。虽其中变化多端，然根本不能出乎上述这些方法范畴之外。知道了这些方法，更以谱上原注的急、缓、连、顿各法去参定，再将注出

工尺声字或简谱唱名，按照拟定的板眼点出，反复唱、拍斟酌，则一句数句间的节奏就成功了。由此而推及全曲，首尾宜缓，而多用跌宕，中段稍急，以归正板，又为一定的方法。至其总诀，唯以熟习久练为主。因为习而不熟，虽明知板眼，仍不能弹。练之既久，既无板之中，也有天然节奏。‘熟能生巧’，‘磨棒成针’，总要肯下功夫，才能有所成就。”^⑦讲得深入浅出，确是经验之谈。有志于打谱者，不可不详加研求。

一首琴曲经过潜心研究，集中数日或数月之精力，不断弹奏、揣摩、记录，待打通全曲后，仍宜加以磨炼。成公亮在《打谱是什么？》一文中有一段甘苦之言：“打谱的根本是不断反复弹奏琢磨，琢磨弹奏，许多深处的意义要经过长期的磨炼才能逐渐理解。长期的磨炼是说此时的打谱者已从一个个谱字、乐句、段落里走出来，以一种冷静、客观的心态进一步深入探索乐曲的精神内涵：曲作者的寄托、音乐的意境、乐曲的时代风貌、音乐风格、流派渊源……这些信息隐藏在乐谱的深处，比起前面通过谱字来寻找音调节奏，它是无形的，打谱者依靠自己的文化修养、艺术的敏感、宽博的胸怀，通过不断地习弹来寻找它们。这种寻找，经历数月数年，寻找到的东西不一定要修改以前记录的简谱或五线谱，主要的是对乐曲精神不断理解和把握。”^⑧

应说明的是，今人与古人的打谱观念有所不同。古代制曲全部之信息皆由琴谱来传递，有谱即有曲，打谱称之为按谱鼓琴，本来就是家常便饭，重主观的感受，因之打谱，亦不外乎追求“天籁”之声，宜以平常心求之，以得其天然节奏为妙。“版权”意识不强，不像今人看得那么重。今人打谱的目的大多是为了发掘与研究，故多注重其科学性，并客观地冷静思考，版本一旦选定，不会轻易改动谱字，呕心沥血，以求古曲之“复原”，但过用心机，则洁白不备，这也可能会失掉了一些恰恰是古人所重视

的弦外之音。凡欲译解古谱，先要明确目的，自可在古今打谱方法中，有所取舍。

第二节

古琴谱蕴涵的古乐学遗存

传世的琴谱及其相关文献，是中国古代音乐文化遗产的一座宝库，其中蕴含着不同历史时期的古代音乐以及古代乐学、律学的信息，处在古乐失传千百年后的今天，传世的古琴谱对研究古代的音乐形态就具有特别重要的意义。下面仅就近年研究所得，略举数则如下：

一、正调调弦法及其沿革的启示

研究琴谱，首先就会遇到一个调弦法的问题。琴乐一直在使用的、自宋代琴书就称之为正调的调弦法，它是琴的原始调弦法吗？它是从何而来的？它和唐代以前琴书所载的弦序的矛盾该怎样解释？它为什么会成为琴的正调？它是什么时候成为琴的基本定弦法的？这些看似简单的问题，不但是琴的音律、宫调、琴乐的思维方式与发展过程等一系列问题的深入的基础，也是直接关系到上古音阶的基本形态及其演变的重要课题。

（一）远古琴的定弦法

唐抄本梁丘明所传的《碣石调·幽兰》卷子，记弦序与后世

通行的减字谱不同，七条弦记做宫、商、角、徵、羽、文、武；而其姊妹篇——传入日本的六朝琴家陈仲儒的《琴用指法》，篇首开宗明义就称琴弦名为：宫、商、角、徵、羽、文、武。弦序的名称与上古的调弦法有无关系呢？

根据汉代桓谭的《新论》：“五弦，第一弦为宫，其次商、角、徵、羽；文王、武王各加一弦，以为少宫、少商。”^⑨可见古人认为上古的琴制为五弦琴，依宫、商、角、徵、羽定弦，而六、七两弦为周文王、周武王所加。既然称之为少宫、少商，是说六、七为一、二两弦的高八度音。

《礼记》等古籍记载有“昔者舜作五弦之琴，以歌南风”之说，现今出土最早的琴制，为随州擂鼓墩曾侯乙墓的五弦琴与十弦琴。十弦为五的倍数，琴制最早为五弦之说，看来是确有其历史根据的。再看蔡邕的《琴操》所论：“五弦，象五行也，（御览引琴操云：宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物）。大弦为君，小弦为臣。文王、武王加二弦，以合君臣之恩。”^⑩五弦次序是与伦理观念相关联，不容错乱。由此可以推测，十弦琴的定弦当为五弦之加倍，即清、浊两组宫、商、角、徵、羽。

这样的定弦有何乐学意义呢？我们知道周景王时的乐官伶州鸠所谓的“大不逾宫，细不过羽。夫宫，音之主也，第以及羽”。与五弦琴的音序适相吻合。它体现着中国音乐传统重宫的观念和对五声伦序的认识，而上古五弦琴的定弦正符合着这一认识，所以说远古琴制宫、商、角、徵、羽（少宫、少商）的定弦，恰是反映着先民们对音律的认识过程中的早期阶段。

《史记·律书》则更从律数为上述伦理说提供理论根据：“律数：九九八十一以为宫。三分去一，五十四以为徵。三分益一，七十二以为商。三分去一，四十八以为羽。三分益一，六十四以为角。”^⑪

其结果适可为上古五弦琴调弦法作注，亦可看作伶州鸠五声伦序说的理论描述。

(二) 正调调弦法的确立与其乐学意义

值得注意的是，前所述《碣石调·幽兰》的弦序是记作宫、商、角、徵、羽、文、武，而在打谱研究中却发现，其三弦音高实际是清角而非角音，其实这种矛盾由来已久，自宋代以来就在困扰着后世的琴家，南宋琴家吴士元就说：古之黄钟调，现今称慢角调，三弦为正角；古之清角调，现今却称为正宫调，三弦为清角。又说：若降低三弦角声，用大弦十一徽去应和它，就可以恢复古之正调了。^⑩它反映着当时的正宫调调弦法，三弦是高于古法一律的，也指出了古今正调弦法的不同。

宋、元人都不知道正调调弦法始于何时，但从《碣石调·幽兰》系梁朝丘明的传谱，可以知道其来源是非常久远的。而琴书仍沿用宫、商、角、徵、羽、文、武的弦名，从而造成三弦名实不符的矛盾，这也更证实了正调系后起的弦法，如自古已然，为什么不径直以徵、羽、宫、商、角、文、武命弦序呢？

为便观览，现将诸家之说与《碣石调·幽兰》之音律列表作如下比较：

例 1—7 古今正调调弦比较表

	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	备注
古正调	宫		商		角			徵		羽			少宫		少商	桓谭、蔡邕说
今正调	大徵		大羽			宫		商		角			徵		羽	徐理、吴士元说
碣石调	宫		商			清角		徵		羽			少宫		少商	即后世琴书之商调

研究认为，这个后起的正调调弦法是来源于上古时瑟的定弦，由于琴瑟自古就是常常用来合奏的乐器，汉魏时期的相和歌

又是以瑟调为核心，那么琴采用瑟调弦法的徵、羽、宫、商、角的弦序定弦实是音乐实践所导致的必然结果。

这个定弦法以大弦为徵音，打破了伶州鸠的大不逾宫说，不合儒家的伦序，却验证了管子的学说的实践性。

《管子·地员篇》说：“凡将起五音，凡首，先主一而三之。四开以合九九，以是生黄钟小素之首以成宫，三分而益之以一，为百有八，为徵，不无有三分而去其乘，适足，以是生商，有三分而复于其所，以是成羽，有三分去其乘，适足，以是成角。”^⑬

他这里本来是论述琴瑟弦的纶数^⑭，却连带出了琴瑟五音的音序与律数。论琴瑟及其制弦的纶数，毫无疑问是来源于实践。而不同于儒家伦序说的弦序，也完全是当时民间音乐实践的理论表述。

管子所描述的琴瑟律数，其五音次第还包含着更为深刻的阴阳与变易的大道理。徵羽居下，商角居上，而宫声正处于中央之位。宫声为黄钟则商为太簇、角为姑洗，皆为阳律；徵为林钟、羽为南吕，都是阴吕。二者寓阴下阳上、阴阳平衡之哲理。

这种平衡又不纯是讲哲理，而实为旋宫转调的枢机。古琴的正调定弦法在实践上的一个非常突出的优点，就是宫声居中为旋宫五调之枢纽：用传统的转宫为角法（顺生）、转角为宫法（逆生）各生两调，刚好构成历史上有名的琴五调，琴五调又为十二均旋宫的基础，所以它的精妙之处是其中隐含了旋宫的变机。

二、贯穿于整个中国乐律学史的琴五调

《魏书·乐志》载有后魏陈仲儒“乐议”，首次提出了要依‘琴五调调声之法’来为宫廷的乐器调音。琴五调是琴乐自古相传的五种调弦法（包括正调和四种使用得最多的外调），在古旋宫法失传之后，琴乐里却一直传承着一套旋宫的方法，这就是以

琴五调调弦法为基础的十二均旋宫法。

宋姜夔《琴瑟考古图》说：黄钟、大吕并用慢角调；太簇、夹钟并用清商调；姑洗、仲吕、蕤宾并用宫调；林钟、夷则并用慢宫调；南吕、无射、应钟并用蕤宾调。^⑨

元赵孟頫《琴原》叙述得更详细：“是故音十有二均，调琴之法亦十有二，而世俗一之。黄钟之均，一宫、二商、三角、四徵、五羽，六、七比一、二。大吕、太簇如之。夹钟之均，二宫、三商、四角、五徵、一羽，六、七比一、二。姑洗如之。仲吕之均，三宫、四商、五角、一徵、二羽，六、七比一、二。蕤宾、林钟如之。夷则之均，四宫、五商、一角、二徵、三羽，六、七比一、二。南吕如之。无射之均，五宫、一商、二角、三徵、四羽，六、七比一、二。应钟如之。如之者，非同之，如其徵之应而缓急不同也。”^⑩

其法与姜夔略有出入而同于南宋徐理《琴统》（后明代汪芝《西麓堂琴统》亦遵徐说），但所用都是慢角、清商、正调、慢宫、蕤宾（清羽）五调。现以徐、赵两家之说列表如下：

例 1—8 宋传琴五调旋宫表

		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑
黄仲宫	慢角	宫		商		角			徵		羽			宫		商		
大吕宫			宫		商		角			徵		羽			宫		商	
太簇宫				宫		商		角			徵		羽			宫		商
夹钟宫	清商	羽			宫		商		角			徵		羽			宫	
姑洗宫			羽			宫		商		角			徵		羽			宫

仲吕宫	正	徵		羽		宫		商		角		徵	羽		
蕤宾宫	调		徵		羽		宫		商		角		徵	羽	
林钟宫				徵		羽		宫		商		角		徵	羽
夷则宫	慢	角			徵	羽		宫		商		角		徵	
南吕宫	宫		角			徵	羽		宫		商		角		徵
无射宫	清	商		角			徵	羽		宫		商		角	
应钟宫	羽		商		角			徵	羽		宫		商		角

由上表不难看出，这是一套极具实践性的旋宫方法。然而当后魏神龟二年陈仲儒上书，提出要依“琴五调调声之法”来为宫廷的乐器调音时，却被斥为不经师授的草野之学。20世纪90年代崔宪博士在他的《曾侯乙编钟铭校释及其律学研究》中，发现曾侯乙编钟需按照琴五调作均钟的调律程序，方可涵盖全部钟铭所使用的律高，为两者之间找到了内在的联系。

陈仲儒提出的依京房立准并参合‘琴五调调声之法’来调八音，与曾侯乙编钟的调律方法如出一辙。虽然未被采纳，但他的“乐议”却详述了其操作的程序，千古心传，端在于此。

后来明代著名乐律学家朱载堉也是从琴五调获得了十二律旋宫的实践经验。在他的巨著《乐律全书》的《律吕精义》中编有“初学操缦口诀”：“旋宫本无难，欲学先学弹，琴依律吕定，弦从操缦安，易若指循掌，熟如珠走盘，正应和同谱，留神仔细看。”^⑩就透露出了其旋宫经验的来源。

朱载堉又在《旋宫琴谱》中阐述了琴五调十二均旋宫法。因朱氏主张以三弦为黄钟，其调名虽与姜夔、赵孟頫有六律之差，但实际上却无不同。他更详细演示了具体的操作方法：先用两张琴，按甲琴十一徽定乙琴十徽调出黄钟、大吕两琴，每琴各调出

五调，再用第三张琴调出剩下的姑洗、南吕两调。较前人的论述更具实践性。

朱氏的琴学修养，实源于家学。他在《律吕精义》序中追述其父的一段教诲，就透露出了其中的消息：“尝闻臣父曰：‘……援笙证琴，昭然易晓；按琴证律。显然甚明，仲吕顺生黄钟，返本還元；黄钟逆生仲吕，循环无端，实无往而不返之理。笙琴互证，则知三分损益之法非精义也。’臣闻此语潜思有年，用力既久，豁然遂悟。”^⑧

朱氏正是从琴五调推导出六十调、八十四声的新说。而琴乐旋宫的实践经验，又使他悟出旧三分损益法的局限，提出了两千年来律学家没有发觉的问题，成为他“新法密率”的起点。就这样，琴五调与琴律的实践就和他结下了不解之缘。

由此可见，源远流长的琴五调，实为贯穿于整个中国乐律学的一条脉络，它为旋宫法的方法与理论提供了实践的基础。

三、五音调反映的古代五声调式的形态

古琴用正调定弦法弹奏的宫、商、角、徵、羽五调，又称五音调，是古琴谱中使用最多的琴调。五音调之名见于晚唐陈康士的琴调一百章。五音调的概念，历来琴书都是解作五种调式，但按弹古谱，多不相合，常使学者困惑不解。这不仅是一个琴学的问题，也是对古代宫调理论及其沿革的直接证据。这里就研究所及，对五音调的形态作一扼要介绍。

从传世的琴曲来看，五音调的调性颇为复杂，存在着不少难解之谜。其中宫调、羽调的情况比较清楚，为仲吕宫和为仲吕羽。历来琴家也都无异词。

问题最多的都出在商、角、徵三调。其中商调古谱曲目最多，如《白雪》、《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》、《天风环

佩》、《鹤鸣九皋》等皆是。按弹《神奇秘谱》、《西麓堂琴统》这数十首商调曲，都避三弦散音不用，正调三弦为仲吕，近代琴家所弹的商调曲目，记谱都记作 C 宫调（借正调弹一弦为宫之黄钟均）。这说明琴家对商调之调性都有着相同的认识。

至于其音阶调式，却较复杂，此调曲目，基本上仍属五声音阶，或五声性七声音阶，七声则往往是下徵音阶与清商音阶兼用。

徵调在明代早期琴谱中古曲甚多，如《文王操》、《思亲操》、《关雎》、《石上流泉》、《卿云歌》等曲，都是屡见著录的远古遗响，徵调曲都避一、三、六弦散音，而结束在二、四弦七徽泛音齐撮上。系借正调弹以四弦为宫的林钟宫调，以今人的习惯则称之为 G 宫调。

宫、商、徵三调主要显示的是其调性特点。宫调系 F 均，商调是 C 均，徵调为 G 均，其调式则主要是宫调式。其调式主音分别为三弦、一弦和四弦。这里存在一个问题，即依 F 为宫（仲吕宫），则商调、徵调的位置刚好颠倒了，所以后世的琴家，有将这二调名对调以求统一。

羽调也是比较清楚的一个调子，为仲吕羽，本调《雉朝飞》、《佩兰》等曲俱在，自是可信。但有证据说明，古人对于此调的调头羽，不能读羽而应该称宫。那么羽调所显示的形态，并非一个古音阶的羽调式，而是调头读宫的羽调音阶。（详见拙文《论五音调》）

角调的情况最为复杂，现存角调有两种形式。一种是《事林广记》中的“角调”，以及《西麓堂琴统》角调曲中的《列女引》、《履霜操》、《襄陵操》、《採真游》等四首古曲，段落和曲终都是收在四弦散音上，调性与徵调无别。有理由认为，这五首曲子是宋代角调曲的遗谱。

另一种角调是《神奇秘谱》之《角意》，宫起宫结，中间虽有两句落在角音上，但适成强调宫音上方之大三度音，仍是宫调，实难解为角调式。《神奇秘谱》卷中的角调曲目，都是这种调性。

兹将宫、商、徵、羽四调之音位列表于下，而以古谱的两种角调附之于后，以备参稽：

例 1-9 早期琴谱五音调表

律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	
音高	C	$\sharp C$	D	$\flat E$	E	F	$\sharp F$	G	$\flat A$	A	$\flat B$	B	C	$\flat C$	d	备 注
弦序	一		二			三		四		五			六		七	
宫调	徵		羽	(变)	宫			商		角	(中)	徵			羽	仲吕宫
商调	宫		商	(角)	和			徵		羽	(闰 变)	宫			商	后世琴谱 改为徵音
徵调	和		徵	(羽)	闰			宫		商	(角)	和			徵	后世琴谱 改为商音
羽调	闰		宫	(商)	嬰			和		徵	(羽)	闰			宫	《律吕精 义》说
角调 ₁	和		徵	(羽)	闰			宫		商	(角)	和			徵	《事林广 记》 《西麓堂 琴统》
角调 ₂	徵		羽	(变)	宫			商		角	(中)	徵			羽	《神奇秘 谱》

注：表中以和代清角，闰代清羽，变代变宫，中代变徵，嬰代清商。

琴乐五音调的来源非常久远，隋、唐都有大量创作的例子。早期称之为调或引，其渊源甚至可以上溯至东晋的六引。宋以后多解为音（调式），但以传世的古谱来验证，它却仍是据宫称调的“调”。商、羽、宫、徵四调（角调同于宫、徵），恰合中国音乐传统的四宫，即约当今之 C、D、F、G 四宫。所谓的音（调式）的概念，除了主要显示为调性外，还具有一定的音阶的意义，如徵为清商音阶，羽为下羽音阶等。被认为最具调式意义的五音、五引的实际情况既如上述，那么对于传统的调、音的概念，就不能简单地望文生义了。

笔者又从琴乐五音调的探讨出发，结合古代音乐文献，对中国古代调式音阶做了进一步的研究，在将佚失的宫调体系予以修复时（如角调参用了荀勖笛上三调的清角之调；羽调参取了宋沈括《补笔谈·乐律 540》之说及日传唐乐调的记述；而商、徵两调则作了对换），就由此获得了全新的认识。下面转引拙文《中国古代调式音阶发隐》^⑨的两个表格与一段论述，可以看作琴五音调研究的延伸，以供有兴趣的同道参考：

例 1—10 五调音位表（之调型）

假定音高	C		D		E	F		G		A		B	C		D
律 名	林		南		应	黄		太		姑		蕤	林		南
徵 调	宫		商		角	变		徵		羽		闰	宫		商
羽 调	闰		宫		商	角		变		徵		羽	闰		宫
宫 调	徵		羽		闰	宫		商		角		变	徵		羽
商 调	变		徵		羽	闰		宫		商		角	变		徵
角 调	角		变		徵	羽		闰		宫		商	角		变

这个表可能有人会觉得似曾相识，从生律法来讲，可以说它

是从京房的核心三音：宫、商、徵延伸而来；但从历史来看，毋宁说是泰始笛上三调的纵深发展。可看作笛上三调的修订补充。上表的音域未取七律的表述方式，而是用弦乐器之代表，自古流传的古琴正调定弦音域（俗乐音域实亦相距不远），取朱载堉三弦为黄钟说，以显示五调调头的位置。上表五调的相对位置，简直就像是管子学说的图示。

下面再用为调型的方式列表：

例 1-11 五调音阶比较表（为调型）

假定音高	C	$\sharp C$	D	$\flat E$	E	F	$\sharp F$	G	$\flat A$	A	$\flat B$	B	c
律 名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
宫 调	宫		商		角		变	徵		羽		闰	宫
商 调	宫		商		角	变		徵		羽	闰		宫
角 调	宫		商	角		变		徵	羽		闰		宫
徵 调	宫		商		角	变		徵		羽		闰	宫
羽 调	宫		商	角		变		徵		羽	闰		宫

上表可以清楚地显示出来，不但变、闰各跨两律，角、羽两音也可实指低一律的变角与变羽。仅宫、商、徵三音不变，这可能即是京房六十律每律皆举出宫、商、徵三音律位的真正原因。由以上二表可见，五调可以是一均五调（之调型），也可以是同宫五调（为调型）。这也恰恰是《周礼》文之以五声的两种理解方式。

四、楚调、侧调研究及其他

在中国音乐史上，有两个非常重要的乐调，这就是汉高祖最为喜爱的楚调，和由它衍生出来的侧调。楚调和侧调为相和五调

的重要组成部分，其中侧调还曾在后起的清商乐中占有显著的地位。琴书尚有古侧、蜀侧、侧楚，侧商诸调名。在唐末清乐衰微后，楚调和侧调失传。北宋沈括就说侧调的声韵特点已经无法辨别了，南宋姜白石也称侧商调早已失传。处在又过了一千多年的今天，要探寻楚调和侧调的音乐形态，其困难是可想而知。

但杜佑《通典》和新、旧《唐书》都说：“唯弹琴家犹传楚汉旧声及清调、瑟调；蔡氏五弄，楚调四弄，谓之九弄，雅声独存。”^⑩现在传世的古琴谱中，也还保存着相当数量的古乐调遗存，如唐代流传到日本的《碣石调·幽兰》，其卷尾记录有五十多个曲名，其中有十首左右在明、清传世的琴谱中还有收录。我们今天就有可能通过这些古琴谱的发掘研究，获得古代失传的楚调和侧调的资料和认识。

传世的古琴谱中还有一组称之为楚商调的曲目，计有《离骚》、《楚歌》、《屈原问渡》、《泽畔吟》、《宋玉悲秋》等，题材大都与楚声有关，为我们研究楚调提供了直接的音乐材料，弥足珍贵。

在古谱发掘中，我们还发现了两首与近古的琴歌完全不同的古歌，《卿云歌》与《虞舜歌》，这两首琴歌都是见于汉代文献的远古歌曲，它们还有一个共同的特点，即每段歌词间有大段的间奏，类似汉代相和歌的体例，来源之久远，当无疑义。

古琴谱与相关文献，是我们进一步探寻失传的古乐调的一条不可忽视的途径。

总之，古琴谱是一个宝库，其中蕴涵了大量的古代音乐文化遗存，对它的发掘研究，必将推动中国乐学的学科发展。

注释:

① 宋田芝翁《太古遗音》，明袁均哲编为《太音大全集》，见《琴曲集成》中华书局 1981 年版，第一册第 81 页，上海。

② 《琴曲集成》，中华书局 1981 年版，第一册第 7、12 页，上海。

③ 《琴曲集成》，中华书局 1981 年版，第一册第 1 页。上海。

④ 林谦三《论幽兰原本》见《幽兰研究实录》，中央音乐学院民族音乐研究所 1957 年 4 月油印本，第二辑第 42 页，北京；《琴手法》在张世彬《中国音乐史论述稿》载有吉川英史所藏抄本之影印件，友联出版社 1975 年版，第 399 页，香港。

⑤ 顾梅羹《古琴古代指法的分析》，见《琴学备要》，上海音乐出版社 2004 年版，第 865~866 页，上海。

⑥ 杨宗稷《琴学丛书·黄勉之转》，1911 年刻本，北京。

⑦ 顾梅羹《琴学备要》，上海音乐出版社 2004 年版，第 37 页，上海。

⑧ 成公亮《打谱是什么？》，《音乐研究》，1996 年第一期，北京。

⑨ 桓谭《新论》，孙冯翼辑本，见《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社 1981 年版，第 94 页，北京。

⑩ 蔡邕《琴操》，人民音乐出版社 1990 年版，第 1 页，北京。

⑪ 司马迁《史记·律书》，中华书局 1972 年版，第四册第 1249 页，北京。

⑫ 朱熹“答吴士元书”见蒋克谦《琴书大全》卷二，载《琴曲集成》，中华书局 1980 年版，第五册第 34 页，上海。

⑬ 《管子》，明吴郡赵氏本，第十九卷，地员第五十八，第 1 页。

⑭ 丘琼荪《历代乐志律志校释》第一分册，人民音乐出版社 1999 年版，第 119 页，北京；丘琼荪“案：此数始见于《管子·地员篇》，篇中备载五音之数，原为五弦琴上琴弦之丝数，即后世所谓‘纶’，然而此数完全适用于五音间之比数。”

⑮ 姜夔《七弦琴图说》见《宋史·乐志》，中华书局 1977 年版，第十册第 3342 页，上海；徐理《琴统》见明铁琴钢剑楼抄本。

⑯ 蒋克谦《琴书大全》卷三，载《琴曲集成》，中华书局 1980 年版，

第五册第 83 页，上海。

⑰ 朱载堉《乐律全书·律吕精义内篇》，明《乐律全书》本，“律书”第二册第 13 页。

⑱ 朱载堉《乐律全书·律吕精义内篇》，明《乐律全书》本，“律书”第一册第 2 页。

⑲ 丁承运《中国古代调式音阶发隐——兼论中国乐学的雅、俗之争》，《黄钟》2004 年第一期，武汉。

⑳ 《旧唐书·音乐志》，中华书局 1975 年版，第四册第 1068 页，上海。

第一章

敦煌乐谱

第一节 敦煌乐谱新解

第二节 敦煌乐谱词曲组合中的若干问题

……

第一节

敦煌乐谱新解

一、引言

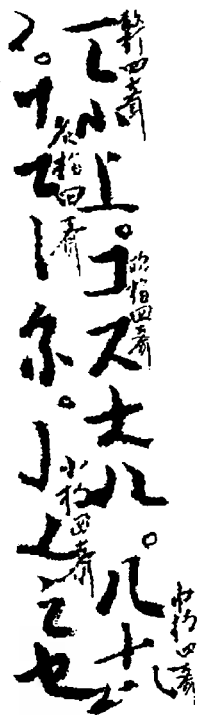
20 世纪初在敦煌莫高窟藏经洞发现了大批经卷，其中编号 P. 3539、P. 3719、P. 3808 的经卷另一面抄有乐谱。在当今世界存在千年以上的乐谱资料极度稀少的情况下，这批在藏经洞里沉睡了一千多年的乐谱无疑是极其珍贵的宝物。多少年来，中外学者一直在不懈地努力研究这批乐谱，试图把这批乐谱翻译成现代曲谱，让现代人能够演奏和聆听一千多年前在中国存在过的音乐。

在上述三件敦煌乐谱之中，P. 3539 是二十个谱字，不成曲；P. 3719 是一份仅存十个谱字的《浣溪沙》残谱，故迄今译谱者的主要目标集中在 P. 3808 的 25 首曲谱上。由于日本有同类的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》之存在，因此，日本学者林谦三在平出久雄的协助下，率先对 P. 3808 敦煌乐谱结合《天平琵琶谱》进行研究，于 1938 年发表了论文《琵琶古谱之研究》^①。1955 年林谦三在日本又发表了论文《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》^②，首次公布了他的二十五首敦煌乐谱五线谱译谱。1957 年，林氏将论文和译谱修订成书，名《敦煌琵琶谱解读研

究》，在中国出版^③；1969年又再次修订，更名《敦煌琵琶谱解读》，收录他著的《雅乐——古乐谱的解读》一书^④，书中还首创将同名敦煌曲子词《西江月》填入 P. 3808 曲谱中第十三曲《又慢曲子西江月》^⑤。

继林谦三译谱之后，叶栋于1982年发表论文《敦煌曲谱研究》^⑥和25首译谱（总标题为《敦煌唐人曲谱》）。^⑦1986年，叶栋将译谱修订成书，名《敦煌琵琶曲谱》，由上海文艺出版社出版。其间，中国唱片社还将叶栋译谱的原曲和改编曲灌制成唱片、盒式录音带出版发行。其后，又有何昌林^⑧、金建民^⑨、赵晓生^⑩的译谱问世。其中何昌林译全了 P. 3808 的25曲和《浣溪沙》残谱，金建民、赵晓生各发表了两首译谱。

上述种种译谱的出现，表明译谱者对敦煌乐谱的翻译各具自己不同的见解，这些译谱的问世，无疑都各具一定的学术价值。但在笔者看来，已有的种种译谱仍然没有达到满意的结果。因此我以为还有必要在敦煌乐谱的解释上下功夫，以期达到用现代记谱法来正确地翻译这批乐谱的目的。



P. 3539 敦煌琵琶二十谱字

二、解释敦煌乐谱所取得的成果与产生的分歧

在敦煌乐谱的解释中，涉及乐谱全局的是对于音高谱字和节拍节奏符号的翻译，其他符号只对个别乐曲或各曲的局部发生作用，故本节文字着重于从这两个方面来叙述。

就敦煌乐谱解释中对于音高谱字和节拍节奏符号的翻译来看,前者所取得的成果是非常显著的。

1. 林谦三、平出久雄于 1938 年首先认定敦煌乐谱是琵琶谱,并据日本雅乐琵琶谱字决定了敦煌乐谱中每个音高谱字在四弦四相琵琶上的音位。但其后王重民、任二北、杨荫浏等均称其为工尺谱,为此,饶宗颐论文《敦煌琵琶谱读记》^①对国人的“工尺谱”说作了否定。后来发现了 P. 3539 的敦煌琵琶二十谱字,就更证实了“工尺谱”说的不可靠。尽管至 1986 年尚有人否定敦煌乐谱为琵琶谱,^②但迄今的译谱者无一不是按琵琶谱来翻译这批乐谱的。正因为林谦三、平出久雄等对敦煌乐谱的谱属作出了正确的判断,才有可能把乐谱的音高谱字借琵琶定弦而得以翻译出来。因此,这一研究成果应该予以肯定。






2. 在决定敦煌乐谱为琵琶谱之后,音高谱字的翻译就取决于琵琶定弦。由于敦煌乐谱未标任何定弦法或调名,因此如何决定各曲的琵琶定弦,就成了难题。林谦三根据各曲所用的谱字构成正常音阶为原则,进行卓越的定弦法推定筛选工作。由于用三种笔迹抄写的三组曲谱,每组内各曲所用的谱字和曲终扫弦琶音基本相同,故林氏判断曲谱采用三种琵琶定弦。从而在 1955~1957 年作出了第一组十曲以 B d g a、第二组十曲以 A c e a、第三组五曲以 A[#] c e a 的定弦选择。这种琵琶定弦的推定法亦为其后的译谱者所接受。尤其采用这三种定弦之后,第二组和第三组中用不同相位音高谱字记录的两首同名曲《水鼓子》,在移成同调高时,它们的旋律骨干竟能相合,由此更证明了这两组定弦的推定无比正确,故它们亦被其后的译谱者所接受。

仅以上两项研究成果,足以解决了 P. 3808 敦煌乐谱二十五曲中后十五曲音高谱字的翻译。林氏在这方面所作贡献,为敦煌乐谱的翻译创下不可磨灭的功勋。


在 P. 3808 敦煌乐谱第一组和第二组中都有同名曲《倾杯乐》，既然上述两首《水鼓子》的旋律能够重合，证明第二组定弦无误。但前述第一组中以 B d g a 定弦的《倾杯乐》旋律，不能和第二组中以 A c e a 定弦的《倾杯乐》旋律重合。因此，林氏在 1969 年决定放弃前所推定的第一组以 B d g a 定弦，选用了以 E A d a 定弦。林氏用此定弦重新翻译了第一组十曲，但其中的《倾杯乐》旋律仍然不能像前述两曲《水鼓子》那样取得旋律骨干重合的结果，而仅有连续五个和四个音符（中间隔一个相异的音符）的旋律相重合。因此，林氏的 E A d a 定弦能否成立是令人怀疑的^⑨。1983 年应有勤等四同志以及笔者在两地不约而同地对敦煌曲谱琵琶定弦作了重新推定，得出了相同的结论，一致以为林谦三 1955~1957 年所推定的三组定弦比较合理。^⑩

叶栋在 1982 年发表译谱时，除采用林谦三推定的第二、第三组琵琶定弦之外，又另立了第一组十曲的以 d f g c¹ 定弦，后接受应有勤等同志的意见^⑪，修正为以 d f^b b c¹ 定弦。实际上是恢复了林谦三 1955~1957 年的第一组定弦，仅将定调移高了小三度。何昌林在 1987 年发表的译谱中，第二、第三组十五曲亦采用林谦三所推定的定弦，唯第一组十曲的定弦为 B d g d¹，即将林谦三 1955~1957 年第一组定弦中的子弦（第四弦）提高了纯四度。金建民、赵晓生的译谱，亦采用林谦三 1955~1957 年所推定的第二、第三组定弦（他们均无第一组十曲中的译谱发表）。这样，迄今 P. 3808 敦煌乐谱译谱中琵琶定弦主要分歧之点，在于第一组十曲，即存在着林谦三 1955~1957 年所推定的以 B d g a 定弦、1969 年所推定的以 E A d a 定弦以及何昌林所用的以 B d g d¹ 定弦的三种定弦的区别。此外，席臻贯著文主张第一组十曲应该采用连续四度定弦法，但未见他发表用此种定弦的译谱。

从迄今发表的 P. 3808 敦煌乐谱的五线谱译谱来看,分歧最大者莫过于对原谱节拍节奏的翻译,这是由于译谱者所持不同理论根据而造成的。在理论上加以归纳起来,主要有以下的三说:

①拍子说。为林谦三所倡。在 1938 年林氏和平出久雄合作的论文《琵琶古谱研究》中,他们最先判定 P. 3808 敦煌乐谱中的“口”和“”两个符号为拍子记号,以为前者为太鼓拍子记号,后者为小拍子记号。但他们同时又说明由于日本雅乐中不存在此型,故对此两个记号有待进一步研究。1955~1957 年当林谦三发表带有译谱的论文时,却断然否定了“”为小拍子的前说。林氏说:“谱字的右侧附有‘’这符号,究竟是什么意思呢?这符号也出现于天平琵琶谱和五弦谱。其正确的意见现在还未弄明白,在本谱上,附有‘’这一符号的谱字排列得比较整齐,一见之下所引起的印象,仿佛它是插进太鼓拍子之间的短拍子的符号。可是和《五弦谱》作了比较研究的结果,决定以为是小拍子以外的符号。”^⑩1969 年林氏修订其论文和译谱时,明确将“”号释作演奏手法符号“返拨”,在译谱中用“V”号表示。


林氏在作了如上决定之后,就以为敦煌乐谱的节拍节奏仅仅只有“口”号所表示的一种拍子形式,其节奏形态为一字一音、一音一拍,所以他根据两个“口”号之间的谱字数分为“四拍子”、“六拍子”、“八拍子”三种拍子形式,将每一个音高谱字译作全音符(作一拍),小号谱字用时值概念模糊的不带符干的黑符头来表示。


林氏的“返拨说”发表后,被张世彬所反对。张氏在《中国音乐史论述稿》一书中说:“小黑点在藤原贞敏传到日本的琵琶谱上,称为‘放点’;可是没有解释。林谦三先生以为是‘挑’的记号,但‘挑’另外有记号,实在没有重复的必要,故尚待研究。”^⑪张氏虽否定了林氏的“返拨说”,但由于他对“”号没有

给以确切的解释，因此在敦煌乐谱的节拍节奏方面，还不能独立成说。

②眼拍说。为任二北所倡。1954年，在林谦三25首译谱发表之前，任二北在《敦煌曲初探》一书的“工尺谱”一节中就提出：“谱内例以‘ㄣ’为眼，以‘口’为拍。”^⑧1982年，任二北（半塘）又在《唐声诗》中对林谦三的“拍子说”，提出质疑：“林谦三氏《敦煌琵琶谱的解读研究》于谱内所见之‘口’肯定为节拍符号，而于谱内所见之‘ㄣ’，则否定其为‘小拍子’之符号。因此依据谱内‘口’之位置，遂复说曰：每隔六个谱字有一拍子的曲子，叫做六拍子，四个的场合叫四拍子，八个的场合叫八拍子。不问哪一种，在本谱上都可看到。按所谓曲子叫做六拍子……四拍子……八拍子。究指彼邦雅乐之事欤？抑兼指我唐代俗乐之事？林氏未曾说明，且林氏所谓‘八拍子’等，乃唐代之曲牌名；而‘八’与‘十’之含义，并不同于林氏所言，指谱字之多寡也。观于‘三十拍促曲’之说，此又益明。唐曲分‘簇拍’与非‘簇拍’，非常突出。林氏绝非不省，乃论节拍中，对此始终不加理会。解读唐谱，若不求贯通于唐乐之史实，不可。”^⑨

任二北的“眼拍说”对叶栋、何昌林、金建民的译谱产生直接影响。他们均把“口”译作工尺谱中的“板”，把“ㄣ”号译作工尺谱中的“眼”，唯在时值处理上略有分歧。叶栋将“口”号和“ㄣ”号的时值均处理成一拍（金建民从叶栋），何昌林对此提出异议，他认为：“叶栋所译的敦煌曲谱二十五首，有二十一首译成了“三拍子”（3/4及6/8）——包括复合拍子，数量占全部曲谱的84%，考诸中国现今比较古老的民间音乐乐种中的曲牌，例如福建南音、陕西鼓乐的曲牌，则几乎没有‘三拍子’节拍；再考察比较古老的琵琶曲、古琴曲、古筝曲，‘三拍子’

也都比较罕见。因此,一套敦煌曲谱中竟有 84% 的乐曲是‘三拍子’,这不能不令人生疑:译谱人在节奏韵律的拟定方面,是否背离古意甚远?”^②由此,何氏在译谱中采用西安鼓乐曲谱中“三点水”式的记谱法,将“口”号译作包括“板”和“实眼”的两拍时值,这样,在乐谱中占绝大多数的“口”被译作“一板三眼”,从而在译谱中避免了“三拍子”的节拍形式。

③长顿、小顿说。为赵晓生所倡。赵氏在论文《〈敦煌唐人曲谱〉节奏另解》中对叶栋译谱所采用的“眼拍说”作了否定。他认为叶栋据此说译出的曲谱,“节律怪异,音调急促,缠舌拗口”,因此必须另找途径。他以为敦煌乐谱中的“口”号和“”号类似古文的句逗,前者为音乐中的“长顿”,后者为“小顿”,其间的音符时值长短采取古琴打谱式的“弹性记谱”方法处理^③。按此理论,赵氏译配了有歌词的《又慢曲子西江月》和《伊州》二曲。

笔者对于上述的分歧意见,有关第一组十曲的琵琶定弦,已经有专文表示赞成林谦三的 1955~1957 年所推定的定弦,^④故这里无须赘述。对于敦煌乐谱节拍节奏符号的翻译,总觉得上述诸家各说似都有不尽之处。据“拍子说”译出的曲谱,唱起来平淡无味,译谱中尚有前文所指出的那种时值概念模糊不清的不带符干的黑符头,显然还没有把敦煌乐谱正确的节拍节奏表述出来。据“眼拍说”译出的曲谱虽然有了活泼的节奏,但问题仍然存在。且不说叶栋译谱 84% 的乐曲为“一板两眼”的三拍子,它们是否在节奏韵律方面背离古意甚远,就其音乐本身来说,确有如赵晓生所指出的那种“节律怪异、音调急促、缠舌拗口”的毛病。何昌林用“三点水”的方法在节拍上作了补救,把“一板两眼”的三拍子变成“一板三眼”的四拍子,并采用箏上的“促柱法”对所译的旋律加以润饰,从而增加了译谱的可听度,但是这

实际上已经背离了译谱的原则，已具古琴打谱的风格了。赵晓生的“长顿、小顿说”对“眼拍说”无疑是一次巨大的冲击。但是，“长顿、小顿说”否定敦煌乐谱中有“均等律动节拍”，这样就不能解释敦煌乐谱中在两个“口”号之间何以会有四个、六个、八个谱字均等的带规律性的组合形式，更不能解释乐谱中数次出现“ㄣ”号和“口”号重叠记于一个谱字右侧的“口”号，它究竟算是长顿或是小顿，还是顿而又顿？

笔者向来有解译敦煌乐谱的奢望，但苦于在节拍节奏方面没有找到门径，长期在译谱的门外徘徊。由于饶宗颐教授的督促，嘱我及早译出敦煌乐谱。这迫使我不得不在敦煌乐谱的节拍节奏翻译方面作出最后的抉择。我在探索中终于在北宋科学家沈括（1031～1095）的《梦溪笔谈》和南宋张炎（1248～1317后）的《词源》等古代文献的有关记载中获得了灵感，发现沈括所述的“掣声”、张炎所述的“拍”乃是解译敦煌乐谱节拍节奏的唯一的一把钥匙。我把沈括、张炎的有关理论归纳为“掣拍说”，用以作为我翻译 P. 3808 二十五首敦煌乐谱的理论根据。

三、释“掣拍说”

沈括在《梦溪笔谈·补笔谈》中说：“乐中有敦、掣、住三声。一敦一住，各当一字。一大字住当二字。一掣减一字。如此迟速方应节，琴瑟亦然。”^②很显然，沈括时代的记谱法，是以一个谱字作为基本的时值单位来看待的。如果从今人的节拍节奏观念来说，若以一个谱字为四分音符，则“一大字住当二字”就成了二分音符；在两个谱字相连而后一字带“掣声”时，就变成“减一字”的一个谱字时值，亦即变为两个八分音符。

张炎在《词源》中说：“法曲之拍，与大曲相类，每片不同。其声字疾徐，拍以应之。如大曲《降黄龙·花十六》，当用十六

字旁的附加号也抄错了，不是“丿”而应该是“口”（否则此大拍内成了十二字，此谱字上的“丿”应移在下一个谱字上）。由此我们还可以得出这样的结论，敦煌乐谱中的拍号就是类似现今的小节线，两个拍号构成今之一小节。“拍号”的用途可以计算乐曲的篇幅，类似今天我们以小节数来衡量乐曲的长短一样。单个“拍号”不具今之“一眼”或“一拍”之类的时值意义，只有两个拍号才构成小节，但小节内的拍子数并不是由“拍号”来规定，而取决于其中的谱字数和掣号数（详后）。

现在我们把沈括的“敦、掣、住”理论应用到张炎的“拍子”理论中：一个谱字为“一敦”，一个住号为“一住”，均为今之所谓“一拍”；谱字下方加上住号，成今之两拍时值；谱字旁加掣号“、”，为减去一个字的时值，和前面紧接的谱字合成今之“一拍”时值。因此，六字拍中带一个掣号者为今之五拍子，带两个掣号者为今之四拍子，带三个掣号者为今之三拍子。这种计拍子方法也一样适用于敦煌乐谱中的四字拍、五字拍、八字拍。

现在要讨论的是为何带掣号减一字时值的谱字一定要和前面一个谱字合为一小拍，而又为何不能像工尺谱板眼符号那样和后面的谱字组成一小拍的时值单位呢？我以为有如下理由：

1. 敦煌乐谱和中国的汉字一样，采用直行书写形式，从上而下，从逻辑上来说应减的是已有的时值，因为掣号下方谱字尚未出现，没有时值可减。

2. 掣声的减时值是在两个“拍号”之间的大拍中实现的，如果减时值和下方谱字相连，势必要减到大拍的范围之外去，从而造成本大拍之内小拍子不明的结果。请看下面的图解：

$$\text{掣前：} \left| \frac{4}{4} \overset{\text{口}}{\times} \times \times \times \times \right|$$

$$\text{掣后：} \left| \frac{?}{4} \overset{\text{口}}{\times} \times \times \times \times \times \right| \overset{\text{口}}{\times}$$

3. 工尺谱已经摒弃了以单个谱字数计算小拍的原则,规定以一板或一眼为一小拍,并以其“一板三眼”、“一板一眼”、“有板无眼”等特有的概念来决定每小节内的小拍子数,因此其带板眼符号的谱字就占了统帅每一拍的首领地位。这样,带板眼符号的谱字就可和其后不带板眼符号的谱字组成一小拍,其组合方式恰恰和“掣拍说”相反。

以上只是谈及“掣拍”理论的基本原理,关于用“掣拍说”来解释敦煌乐谱音符时值所作的处理方法,在后文中再谈。

四、“掣拍说”和诸说的不同之点

(一) 与“拍子说”的不同之点。林谦三“拍子说”实际上已经到达了正确解释敦煌乐谱节拍节奏的边缘。他认定敦煌乐谱的两个拍号之间以一字为一拍,从而区分 P. 3808 敦煌乐谱二十五曲为四拍子、六拍子、八拍子这三种拍子形式,这无疑有其合理的内核。可是他在 1955~1957 年期间放弃了 1938 年论文中释“ㄣ”为小拍子记号的观点,1969 年最终判定它是“返拨”演奏记号,因而使译谱只保持了原谱的大体轮廓(他 1969 年推翻对前十曲定弦也不是高明的一招),致使译谱的节奏呆板无味。“掣拍说”则在“拍子说”基础上认定“ㄣ”为减一字的时值符号,从而使敦煌乐谱的节奏按其自身的面貌真正流动起来,应该说它比“拍子说”前进了一步。

此外,林谦三识别了“口”号即拍号,以为它相当于日本雅乐的太鼓拍子,是“打太鼓的位置”,^⑤这无疑是正确的。前引张炎《词源》提及法曲、大曲的节拍时说:“其声字疾徐,拍以应之。”可知“拍号”确如林氏所云是击拍之位置所在。但林氏译谱均将小节线画在带拍号谱字的后面。我以为此种译法不妥,理由如下:

1. 在中国历史上“拍”在不同的时期中有不同的概念，古代音乐中的“拍”相当于我们今天所称的“章”或“乐段”。南朝丘明（493~590）所传的《碣石调·幽兰》谱，从现在来看有四个乐章，在此谱的每乐章后面注有“拍之大息”、“拍之”的字样。琴歌中有《胡笳十八拍》，现见此曲为今之十八个乐段。可见此时的“拍”亦非现今二拍子、三拍子的“拍”。南宋末张炎时期称“乐段”为“片”，此时的“拍”，相当于现今之小节。此种“拍”后来转化为工尺谱的“板”，所谓“八板”、“十六板”，亦即今之八小节、十六小节。现今三拍子、四拍子的“拍”，是西洋乐理中的 beat 和中国的一板或一眼相结合的产物，如现今把“一板三眼”看作一拍加三拍的四拍子等等。由于敦煌乐谱的“拍号”和张炎所论之“拍”正相吻合，因此我们在翻译敦煌乐谱的时候，自然要取“其时的拍为今之小节”的概念。称其时的多少拍为今之多少小节。我们从敦煌乐谱可知，合今若干小节的乐谱必有若干个拍号，十六大拍（小节）者谱中必有十六个拍号。如果把小节线画在带拍号谱字的后面，在观念上就必然会像张世彬那样以为拍号即“句号”^⑧，误认每一个拍号之前的谱字为一个乐句。事实上敦煌乐谱多数乐曲都是今之所谓弱起节拍，第一个拍号之前的谱字数和其后两个拍号之间的谱字数有明显的悬殊。甚至第23曲的第一个拍号就标在第一个谱字上。很显然，这里的拍号不可能是如同张氏所说的那种句号、不完全小节或一个小节，也不可能等同于一个乐句。

2. 小节线画在带拍号谱字的前或后，涉及大拍内谱字的计数顺序。现例举《长沙女引》中的一段曲谱（见例2-2），以证明敦煌乐谱设置拍号，并非像古文那样，读完四、五、六或八个谱字后再圈句点的，而是以拍号起计数的（即带拍号的谱字为拍之内序列的第一个谱字）。

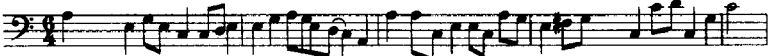
为了便于读者查核和节省篇幅，本文在列举谱例出处时采用一种缩写法。如 No. 20 (2) [1] 1→(7) [1] 1，表示 P. 3808 敦煌乐谱第二十曲《长沙女引》原谱第二行第一个拍号的第一字至第七行第一个拍号的第一字，在拍号之后的谱字，从带拍号的谱字为第一字算起。如果在该行第一个拍号之前有谱字，则省略拍号数标记。以下不再说明。

例 2—2

[No. 20 (2) [1] → (3) 末]

上 てヒて ルノス て ギヒ上ヒて スー ゴ上た てうたミキ でセヒ^レ ム | ヤル ヒ |
 [(5) [2] 1 → (7) [1] 1]

上 今 てヒて ルノス て ギヒ上ヒて スー ゴ上た てうたミキ でセヒ^レ ム | ヤル ヒ |



[(7) [1] → (9) 末]



上例中同样的旋律在全曲中共出现三次（包括反复在内共出现五次），最后一次出现在曲终前。仅仅因为最后一次出现时在第二拍开始插入了一个两小拍时值的扫弦琶音，于是写谱者又严格地按八字“一大拍”的规则，从原拍号谱字的后一个谱字起重点拍号。可见拍号的改变并不影响曲调结构，只可能是因击拍位置改变而导致速度上的变化。

“掣拍说”和“拍子说”小节划分尚有一点不同之处：后者把全曲最后一个拍号译作双纵小节线，而前者把所有的拍号均译作单小节线，在曲终按现今记谱法习惯，添加双纵小节线。

3. 敦煌乐谱中有许多拍号和掣号相连的情形，如果把小节线画在带拍号谱字的后面，又会产生大拍（小节）之内小拍子不明的弊病。请看下面的图解：

画前： $|\frac{4}{4}\overset{\text{a}}{\times}\overset{\text{a}}{\times}\overset{\text{a}}{\times}\overset{\text{a}}{\times}\overset{\text{a}}{\times}|\times$

画后： $\frac{?}{4}\overset{\text{a}}{\times}|\times|\times|\times|\times|\times|\overset{\text{a}}{\times}|$

4. 既然带拍号的谱字是本小节的第一个谱字，画在小节线后，岂非它只能和其后相连的带掣号的谱合一小拍而不能和前一个谱字跨小节组合成一小拍吗？否。我们可以在谱中找到解决此类问题的实例。敦煌乐谱中有掣号和拍号重叠用于一个谱字的情形，叶栋均把小节画在带拍号的谱字之后，作跨小节的切分音，也同样不妥。正确的译法，似应该把拍号前的一个谱字“掣”到后一小节中来。

例 2-3

[No. 4(1) ④→(2) ②]



此曲中尚有类似的两处掣号、拍号重叠，作同样处理后，前后两小节都为四拍子。那么，在这种情况下为何不把拍号移前一个字记在“七”字上？如果这样移拍号，就违反“六字拍”的组合规则，成前五字，后七字，所以非采用重叠号不可。

(二) 与“眼拍说”的不同之点。任二北先生精于唐宋文学艺术，是一位在国内外有深远影响的音乐文学家和文学史家。他提出的“眼拍说”可能直接取名于张炎《词源》的“拍眼篇”。但由于他原先就把敦煌乐谱作为工尺谱提出，因此，他的“眼拍说”就很容易被理解为近世仍在流传的工尺谱中的“板眼”。前已论及，工尺谱“板眼”不承认单个谱字有一字一小拍的时值意义，谱中的小拍子由“板”和“眼”来决定。这样势必会排除“拍子说”“一字一小拍”的合理因素。叶栋在《敦煌琵琶曲谱》

一书中说：“林氏将曲谱中每个谱字均作一个相同时值音解，仿佛一字一拍、一拍一音从头到尾，音乐显得呆板；林氏又将敦煌曲子词《西江月》第一首用一字一音与《又慢曲子西江月》谱相配，音乐也显得支离破碎。林氏这类译法，从节奏节拍来说，既不符合于大量唐代壁画中所见乐舞律动多变场面，也不符合与有密切关系的唐代歌辞的结构规律和我国民族民间音乐的实际情况与传统特点。”^⑩这样，叶栋就把敦煌乐谱中的“口”号当作工尺谱的“板号”，按工尺谱规则给予这个符号一小拍的时值，而何昌林还嫌不够，增一拍（包括“板”和“头眼”）成两小拍。对于“丿”号，他们当作工尺谱的“眼”，亦赋予一拍的时值。原本无附加符号的谱字可以独立表示一小拍的时值，但在按板眼处理后，它们不可能独立成小拍，被附属在“板号”或“眼号”名下，挤成一团，使三四谱字合为一小拍；在拥挤不下时，就按“一板两眼”或“一板三眼”规则，说原抄谱者漏点了“眼号”，于是就自己动手“点眼”。有时在一首十六小节的译谱中，增点的“眼”竟然达十来个，甚至个别小节的译谱中，增点两个“眼”号。不仅如此，在处理所谓“一板”或“一眼”所包含的音符时，又出现许多的随意性。如两个谱字组合的就有两个八分音符、前附点八分音符后十六分音符或前十六分音符后附点八分音符等不同译谱形式，三个、四个、五个谱字组合的译谱形式，当然更是变化多端。看上去这样随意性的处理，板头很活，但如此灵活译谱的根据何在？这样的译谱，能说是原谱的再现吗？

为了按照“掣拍说”说明 P. 3808 敦煌乐谱二十五曲中掣号的减时值功能，说明它们和工尺谱的“眼”截然不同，现列举以下实例（取自 P. 3808 敦煌乐谱第二十五曲《水鼓子》中的一个旋律片段，见例 2—4），它出现在乐曲重头反复之后进入末段音乐开头的部分。原谱清楚地记录了由三字谱字组成的旋律音型连

续重复，然后再过渡到末段曲调。

例 2—4

[No. 25 (7) 1→[3] 4]

Example 2-4 shows three staves of musical notation. The first staff is labeled "[陈译] 第二遍" and the second and third staves are labeled "[叶译]" and "[何译]" respectively. The notation includes traditional Chinese notation characters above the notes.

例 2—4 中第一行谱是我据“掣拍说”翻译的，明显地体现了原曲中的旋律音型反复，第二、第三行谱是叶栋、何昌林据“板眼”翻译的，很显然，上述的旋律音型在他们的译谱中已被解体了。

从表面上看，“眼拍说”按“板眼”划分小节，除上述重叠号的小节线画法和“掣拍说”有分歧外，其余的小节线画法和“掣拍说”是一致的。但实际上在观念上并不一致，前者把拍号既作小节线，又兼表“一板”（何昌林又增“头眼”）的时值，在译谱中带拍号的谱字和紧接带掣号谱字前的谱字组成一小拍（或为何氏的两小拍）时值。但“掣拍说”只赋予拍号具小节线的意义，即使由两个拍号组成的小节具有时值意义，但此小节时值的长短并不取决于拍号，而由谱字和掣号的多寡来决定，拍号的多寡只表示乐曲篇幅的长短，这和现今以小节数来表示乐曲的长短完全一样。前已论及，此处不再赘述了。

（三）与“长顿、小顿说”的不同之点。赵氏释“ㄣ”号为“长顿”，释“口”号为“小顿”。这正好和“掣拍说”释“ㄣ”号为无时值意义的小节线、释“口”号为减时值符号相反。赵氏

所谓的“顿”，其时值并无严密规定，在已发表的两首译谱中，“长顿”有一拍半、两拍、三拍和四拍四种时值，变化无常。“小顿”除处理成一拍、一拍半两种时值之外，在两首译谱中竟有二十多处和不带“ㄣ”号的谱字一样取所谓的“弹性记谱”，被译成八分音符或十六音符，实际上等于否定了这些“ㄣ”号在原谱中于该位置的存在，采用了与“眼拍说……‘点眼’”的相反做法，作“消眼”。我们并不否认原谱抄写者在个别地方有笔误的可能，但在一曲之中，成批的“ㄣ”号被遗漏或增点，这似乎是不大可能的事，因此，我们在译谱中的各种谱字和符号，如有改动就应阐明理由。

此外，“长顿、小顿说”断然否定中国在明末清初之前存在“强弱交替的节拍观念”，因而以为在敦煌乐谱中不可能存在“2/4、4/4 甚至 3/4 这一类均等律动节拍”^⑧。这样，在译谱中就处理成任意划分小节的自由节奏。如果说某位作曲家取古谱的旋律音，按照古诗词吟诵风格重编节奏而成曲，这当然无可非议，但把这样的作品称作译谱，则似乎难以成立。

由于“长顿、小顿说”偏重于从译谱者的主观感受来判断译谱中的是非，故就敢于以音乐本身的逻辑性为准来否定“节律怪异”的“眼拍说”译谱，从而又自立新说，重新译出容易被一般人听觉所能接受的曲谱。译谱中出现了某些音符组合，竟然和“掣拍说”译谱相一致（如赵译谱《西江月》中的“女、今、江、头、无、一、波、渔、天、人”，《伊州》中的“谓、青、出”等字眼上所配用的双音组合），从译谱角度来说，译谱者违背了自己的“小顿”原则（因这些双音组合的后一个谱字上都有“ㄣ”号，但译谱中和无号的谱字同等处理，没给以“小顿”），然而这样的双音组合却又合于原曲精神，这里不能不使人佩服译谱者的音乐听觉，但这种单凭感性来处理古谱翻译，只能取得局部的成

果，绝不可能完全再现古曲的全貌。

五、敦煌原谱新译的步骤和具体技术处理

旋律和节奏是构成敦煌音乐最基本的要素。敦煌乐谱旋律翻译的难题早就被林谦三所解决，随着节奏处理上对于“掣拍说”的发现，就不难按新说重新翻译这批乐谱了。现将我的译谱步骤以及译谱中所作一些技术性处理作如下说明。

(一) 关于琵琶二十谱字音位的确定。林谦三、平出久雄在1938年发表的论文中最早据日本雅乐琵琶确定了P. 3808敦煌乐谱所用谱字在四弦四相琵琶上的音位。日本正仓院今存有唐代四弦四相琵琶实物，故可知其空弦音和第一相间为大二度音程外，其余各相位之间都是小二度音程。后来发现的P. 3539敦煌琵琶谱字表与林谦三、平出久雄所判断的音位基本相同，但有两个谱字的音位相异（第三弦第四相谱字和第四弦第二相谱字位置互换）。这就引起了学者们的注意，但通过译谱就会发现，错的是P. 3539的书写人。席臻贯在《敦煌曲谱第一群定弦之我见》一文中曾作过分析：“我们知道，四音扫弦只可能在四条弦上同时发出，而P. 3539的音位，这四个音却在三条弦上——‘八’和‘ㄗ’都在Ⅳ弦，Ⅲ弦无音，这在实际演奏中是不可能的。何况原谱的‘一スㄗ八’是按由低而高的规律书写，但在P. 3539的音位中，‘ㄗ’倒反比‘八’高一律，于是可断定，P. 3539的‘ㄗ’与‘ㄗ’一定是笔误。把这两个音对换后，正合《敦煌曲谱》的扣弦规律。而且，也就与日本雅乐琵琶的音位若合符节。”^⑧笔者同意这一见解，且目前在译谱中敦煌琵琶二十谱字的音位均从林谦三的判断，并无分歧。故笔者亦不采用P. 3539的错位谱字而采用林谦三、平出久雄所定的音位，现制图如下：

例 2—5

弦 别	I	II	III	IV	
空 弦	一	ㄥ	ㄣ	上	散打四声
第一相	工	ㄨ	七	ハ	次指四声
第二相	凡	十	匕	丨	中指四声
第三相	フ	乙	ㄣ	ハ	名指四声
第四相	ナ	ㄥ	ㄣ	ㄣ	小指四声

(二) 关于琵琶定弦的选择。本文已经提到, 目前对林谦三所推定的 P. 3808 第二组、第三组琵琶定弦均无分歧, 而且有同名《水鼓子》的旋律骨干重合作佐证, 说明这是两种完全符合原谱的定弦法, 笔者当然采用无疑。唯第一组十曲定弦, 目前有四种方案, 现在我所选用的是林谦三 1955~1957 年所推定的定弦, 之所以不采用林氏 1969 年的修正定弦, 我在《论敦煌曲谱的琵琶定弦》(修订稿)^⑨一文中, 除了对三组定弦重新作了推定之外, 还对林氏 1969 年第一组定弦提出批评意见, 这里就不再赘述。现在我再说明为何不采用前述何昌林定弦和席臻贯定弦的理由。

何昌林第一组定弦仅将林谦三 1955~1957 年同组定弦的第四弦提高了纯四度, 因此, 只需讨论被何氏提高纯四度的第四弦是否合理, 就可以决定取舍了。何昌林将此弦提高纯四度后, 其结果是此弦所有的相位上的音都随之提高纯四度, 亦即在第一组十曲中所用到的 IV_0 、 IV_1 、 IV_2 、 IV_4 诸音与其他各弦乐音之间的音程关系相应拉宽, 因此曲终扫弦琶音的音程在原来的四度、五

度叠置的和弦(B-e-b-b, 仅第三曲为 e-b-b) 上又叠上一个四度音程(B-e-b-e¹), 这与第二组(c-c-g-c¹)、第三组(c-g-c¹-c¹) 曲终扫弦琶音在形式上是不一致的。而且在提高定弦后出现的过宽音程跳进, 显得和第二、三组十五曲的旋律音程关系格格不入。现列举此组第三曲《倾杯乐》的重复旋律(见例 2-6), 以证何昌林将林氏 1955~1957 年前十曲定弦中的第四弦提高纯四度为非:

例 2-6

[No. 3 (2) ①] → [2] 1

陈译 バスレ マレ 上 マキ V

[No. (3) ①] → [2] 1

何译 バスレ マレ 上 マキ V

这两句先后出现的曲调是完完全全的重复, 仅前后两句在每小节开始(b和d, 见谱字上方加V处)用了同音高不同的相位(IV₀和III₃音高相同、II₀和I₂音高相同)来演奏, 故谱字各不相同。何昌林译谱因将第四弦提高, 又改动乐谱, 因此就反映不出这是同一句曲词的重复。

也许我举一个例子还不够有说服力, 现在再列举同组第八曲《又慢曲子》中用同样的不同谱字记录相同音高乐音的实例:

例 2-7

[No. 8(1) \square] \square

マ ス し マ ハ ヲ マ ス

III_3 I_4

[No. 8(2) $\square \rightarrow (3 \square 8)$

ベ ス ク セ マ 上 マ ペ ヲ マ ス ハ ヤ ス マ

IV_1 II_0

[No. 8(5) $\square \rightarrow$ 末]

ベ ス ク セ マ 上 マ ペ ヲ マ ス ハ ヤ ア 一 ス マ ハ ノ ヲ

IV_1 II

上例中第二行谱在重复第一行谱的乐句时，仅将其原来的“一大拍”增添加括号的谱字扩充成两大拍，其中用了两对同音高（b 和 g）不同弦位和相位的谱字（ III_3 和 IV_1 、 II_4 和 III_0 ）。第三行谱是曲终的乐句，又将变化重复的第二行谱加用掣号进行压缩（此亦可证掣号之意义），并且在曲终前非但取消第二行谱倒数第三个谱字上的掣号，而又加用住号，使全曲具强烈的结束感（此亦可证掣号之意义）。这一切都显示了当时作曲者的创作技巧。但如果采用何昌林定弦，此种旋律重复关系也一样会被抹杀。由于 P. 3808 敦煌乐谱第一组十曲所用谱字均属同调范围，第三曲、第八曲的定弦不能成立，则对于其他各曲也一样无用，因此就不足以取用（林谦三 1969 年修订的此组定弦也一样可用以上两例来推翻）。

席臻贯设想的第一组定弦，从各弦音程关系来看，实际上又是将何昌林定弦的第一、第四弦各定低大二度，从而造成连续四度定弦的结果。但这样的定弦，不仅包含了上述何昌林定弦的缺点，而且由于席氏定弦还要再调低第一弦大二度，则相对会比何昌林定弦出现更多的问题，故亦不足取。

综上所述, P. 3808 敦煌乐谱第一组十曲的琵琶定弦唯有选取林谦三的 1955~1957 年定弦较为合理。

关于译谱的定调, 我亦采用林谦三的调高, 因为考虑到我国现今琵琶基本定弦为 A d e a, 故保持第四弦空弦音高为 a, 就方便现代琵琶演奏家按乐谱的弦位和音位进行演奏。现将三组琵琶定弦制成如下表(表中空缺的音位即该组乐曲中不用的音):

例 2-8

弦 别	I	II	III	IV	弦 别	I	II	III	IV	弦 别	I	II	III	IV
空 弦	B	d	g	a	空 弦	A	c	e	a	空 弦	A	$\sharp c$	e	a
第一相		e	a	b	第一相	B	d	$\sharp f$	b	第一相	B	$\sharp d$	$\sharp f$	b
第二相	d	$\sharp f$		c^1	第二相	c		g	c^1	第二相		e		
第三相		f	b		第三相		e			第三相	$\sharp c$		$\sharp g$	$\sharp c^1$
第四相		g	c^1	d^1	第四相	d		a	d^1	第四相		$\sharp f$	a	

(三) 关于译谱中的节拍节奏处理。P. 3808 敦煌乐谱中涉及节拍节奏的符号很多, 现分述于下:

1. “口”: 拍号。译谱作小节线画在带此号的谱字之前, 全曲结束增双纵小节线。对于如此处理的理由, 前已论及, 此处从略。

2. “字”: 即不带任何附加符号的单个音高谱字。据沈括、张炎所论, 在谱中作音符时值基本核算的单位。一字相当于现今所谓的“一拍”, 它在谱中作一个四分音符处理。理由前已论及, 此处从略。

3. “字小字”: 即在正常音高谱字右下侧再加小号音高谱字。两个谱字的总时值为今之“两拍”, 大、小号谱字在其中各占一拍。前一个谱字是正常拨奏的实音, 小号谱字不用拨奏, 仅用左手手指按弦或勾弦发出虚音, 故译谱时加用弧线。小号谱字的时值

例 2—9

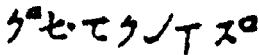
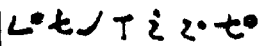
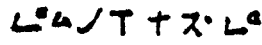
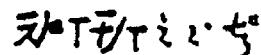


敦煌乐谱中两首《水鼓子》的曲式结构和旋律骨干均相同，仅定调不同，第二十五曲又在第十八曲曲终后增一段。从上面的比较中可知大小谱字结合为两小拍。大小号谱字时值相同，仅演奏方法有所不同。大小谱字结合后紧接带掣号的谱字，其意义详后。

4. “丁”：住号。此号本身无音高，仅占一个字的时值，附在各音高谱字后，使之时值增长为两字，故前引沈括说“一大字住当二字”。凡正常音高谱字带此号者，我均译作二分音符，林谦三释此号为“停弹”，“正相当于休止符，有时也可作延长记号看”^③。在 1955~1957 年译谱中，他对此号空缺不译；在 1969 年译谱中用“，”号取代。叶栋、何昌林将此号译作时值不固定的自由延长。我以为住号只有增时而无休止符的意义，所增时值是有量的，即一个字，亦即今之一小拍，而非自由延长。

5. “/”：拨号。此号林谦三解作“由低弦向高弦顺拨弹奏”。但忽视了此号有重复前谱字占一个字时值的意义。请看下面的谱例：

例 2-10

(1) No. 13 (4) [2]→[3] (2) No. 25 (10) [2]→[3] (3) No. 25 (1) [2]→[3] (4) No. 25 (2) [2]→[4] 

上例中 (1) (2) (3) 都是“六字拍”，拨号重复前谱字该作一个字的时值，后又加住号，则重复的那个音占两个字的时值，故此二音中，前者为四分音符，后者为二分音符。上例中 (4) 说明只有当扫弦时，拨号不占时值，而将所扫的音合成一个字的时值，加住号后变成两小拍。而且此例还说明，两种拨号无严格区分，都是由低弦向高弦拨奏。故我在译谱中将此两种符号作为同一种符号看待，单个谱字带此号者为“重弹”，两个或两个以上谱字带此号者为“琶音”奏法。

6. “ㄣ”：掣号。此号的基本意义为减一字，上文中已论及，但在实际使用中，又有很多种用法：

① “字字ㄣ”：掣号和不带任何符号的谱字连用时，将两个字的时值减去一个字的时值。因我在译谱中将一个谱字的基本时值作四分音符，故“字字ㄣ”译作两个八分音符。

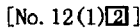
② “字字ㄣ字ㄣ”：双掣号。即三个谱字减去两个字的时值，前一字为八分音符，后两个带掣号的谱字各为十六分音符，前面例 2-9 第一（完全）小节最后一拍的音符对照可作佐证。

③ “字ㄣ字ㄣㄣ”：双掣号和住号连用。意义同上，前一字为十六分音符，后一字为十六分音符加延长的四分音符。谱例见原谱 No. 2 (7) 6→11。

④ “字字ㄣ小字”：掣号后接小字。即三个谱字减去一个字

⑤ “字小字字”：掣号和小字连用。意义同上，但音符组合形式不同，前一字为四分音符，后两字均为八分音符。同名曲《倾杯乐》第二大拍可与上项相参证。请看例2-11 第一行谱：

[No. 3(1)2]



⑦ “𠂔”：掣号和拍号重叠。即将带拍号谱字的前一个谱字入本大拍之中。参见前例 2-3 第一小节。

7. “火”：加速号。林谦三释其为“火急”，用以“表现一拍子的二分之一”^②。但林氏在译谱中未作翻译。叶栋、何昌林在译谱中作了翻译，处理方法各有不同。我据第十二曲《倾杯乐》中的重复旋律结构，将“字”后的大小谱字组合，由四个字减为两个字的时值。见例2-12的对照。

例 2-12

[No. 12(2) ② → (3) 3]



(四) 关于结构称谓和反复省略记谱法的处理。由于 P. 3808 敦煌乐谱中的结构称谓和反复省略记谱法都用汉字书写，诸家已有解释，其意思比较明白，也容易处理，现分别介绍如下。

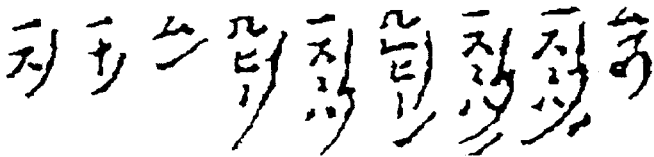
1. “头”：即乐曲的头段。
2. “尾”：即乐曲的末段。
3. “重头”：即重复乐曲头段或从头再奏一遍。
4. “住，重头至住字煞”：即从头反复至旁注“住”字的谱字上止。
5. “记，重头至记字煞”：意义同上，仅把“住”改为“记”。
6. “今，重尾至今字住”：即反复末段至旁注“今”字的谱字上止。
7. “今，合，同今字下作至合字”：即再奏自旁注“今”字起至旁注“合”字的曲调。
8. “第二遍”：将已奏的曲调再演奏一遍。
9. “王”：即往下。陈元靓《事林广记》俗字谱《愿成双》套曲作“王下”^③，意义同。
10. “王字末、第二遍至王字末、却从头至王字末、重头至王字”：其意义都是反复至旁注“王”字的谱字上止，再往下奏此术语后的谱字或接着奏新的乐段。

(五) 关于演奏手法记号的处理。在 P. 3808 敦煌乐谱中附

在音高谱字旁的符号尚有以下例 2—13 中的几种：

例 2—13

[a] [b] [c] [d] [e] [f] [g] [h] [i]



以上符号林谦三除 [d] [g] [h] [i] 未解外，其余都释作演奏手法符号。他释 [a] 为由低弦向高弦弹奏的“下拨”；[b] 为自高弦向低弦弹奏的“上拨”；[c] 为“逆拨”；[e] 为 [a] 和 [b] 的混合奏法；[f] 是 [e] 再加逆弹^⑧。何昌林亦作过类似的解释。我以为林氏对已解符号作演奏手法符号是对的，但他的解释过于刻板。事实上从原谱的琵琶音谱字来看，基本上都是由低弦向高弦方向拨奏，可知上述演奏手法符号并无严密规定。例 2—13 中林氏未解的 [d] [g] [f] 是琵琶奏法符号的种种变体，[c] 为单音重复拨奏。因此，我在译谱中只译 [c] 为重复前谱字的拨奏，其余都作为琵琶演奏手法符号。拨奏方向视音高谱字的高低顺序而定。

对于符号 [i]，叶栋以为此号“作大小谱字‘一’加‘口’（在左侧）草体解”^⑨；何昌林释此号是“左手记号‘弛’的左旁的草书‘𠂇’，故‘𠂇’即‘弛’，是急取下方音之义”^⑩。此号仅在第二十五曲《水鼓子》末段出现两次。我从此号和前后旋律衔接以及所处末段结束前原曲进入高潮的位置判断，认为它是两个“大住号”的重叠，作为占两个谱字的时值处理（即将前音延长成三小拍，但后接谱字带掣号，故实际延长成两小拍半），第二个“住号”在拍位上，因连写的缘故，拍号就记在左侧。

第二节

敦煌乐谱词曲组合中的若干问题

由于敦煌乐谱中有一部分曲名与今存古代诗词的标题相符，因此可以推定这批乐曲中有不少是由歌曲衍变而成的，或者说它们本身就是当时的歌曲伴奏谱。

目前所见敦煌乐谱曲名中与今存古代诗词同名者有：P. 3719 敦煌乐谱的《浣溪沙》，P. 3808 敦煌乐谱中的《倾杯乐》、《西江月》、《伊州》、《水鼓子》等。今存敦煌写本中的《浣溪沙》词很多，但乐谱仅存十个谱字，显然是一份残谱，词曲难以组合。S. 6171 敦煌写本中《水鼓子》词共 39 首，但均为“单调”四句体词，而 P. 3808 敦煌乐谱中的《水鼓子》有两首（第 18、25 曲），且篇幅长大，故词曲亦不易组合。P. 3808 敦煌写本中有《倾杯乐》词两首，但它们的词格却不尽一致，P. 3808 敦煌乐谱中亦有《倾杯乐》两首（第 3、12 曲），它们的曲式结构（含拍数）相同，仅因琵琶的定调不同，两首乐曲的旋律有较大的差异。欲将此同名词曲组合成歌曲，亦有一定的难度。唯 P. 3808 敦煌乐谱中的第 13 曲《西江月》为两段式曲体，与 S. 2607 敦煌写本中三首《西江月》词上下阙每阙四句的结构最为吻合（敦煌写本的这三首下阙第一句均为七字句，比一般的《西江月》此句词格多了一个字，这只能作特殊的例外处理）。P. 3808 敦煌乐谱中有两首《伊州》（第 16、24 曲），都是两段式

曲体，两曲的曲调基本相同，仅因定调不同而旋律稍有变化（第16曲第一乐段有反复）。唐诗中有王维诗《伊州歌》，为七言绝句。另一首王维诗《送元二使安西》，又名《渭城曲》、《阳关》也是七言绝句。它们似乎都可以用来和敦煌乐谱的两首《伊州》配成歌曲。

日本林谦三最早解译了P. 3808 敦煌乐谱 25 曲之后，又首创将第13曲《又慢曲子西江月》取S. 2607 敦煌写本中的三首同名曲子词之一，组合成歌曲^⑨，这是一项很有意义的工作。其后叶栋^⑩、何昌林^⑪、赵晓生^⑫、唐朴林^⑬等亦都作过《西江月》和《伊州》的词曲组合，因组合的方法各不相同，故所得的敦煌乐谱词曲组合稿亦不一致。为了求得敦煌乐谱词曲组合更接近于古代歌曲原貌，本文拟提出敦煌乐谱词曲组合中值得注意的若干问题，并将《西江月》和两首《伊州》的词曲重新组合，从而把它们作为唐五代时期歌曲的实例，以探讨这一个时期歌曲的风格特色。

一、器乐旋律和歌唱旋律之间的关系

器乐旋律可以模仿歌唱旋律，使两者合一，但两者又不完全等同。歌唱因呼吸的限制，故其旋律进行中必有间隙，而弹拨乐器却可以不受呼吸限制而连续不断地演奏。但弹拨乐器因以琴弦发声，故又不能像管乐器或拉弦乐器那样，将一个音模仿人声作持续延长。因此，在拉弦乐还未盛行的唐代，就有“丝不如竹，竹不如肉”^⑭的说法。

敦煌乐谱为琵琶谱，这已有P. 3539 敦煌琵琶二十谱字为证，可以深信无疑。因此在组合敦煌乐谱的词曲时，必须注意到乐谱具弹拨乐器演奏的特点。由于弹拨乐器奏出一个音，其音响不久即消失，因此，若要將音符时值延长，则必须采用其他补救办法。

例 2-14

No. 13 前段终止

No. 13 终止

No. 15 前段终止

No. 15 终止

No. 16 前段终止

No. 17 终止

No. 18 终止

No. 18 补充终止

No. 23 终止

No. 24 前段终止

No. 24 终止

No. 25 前段终止

P. 3808 敦煌乐谱的第 13、15、16、17、18、23、24、25 诸曲的前乐段都用了一个共同的终止旋律，但其延长时值的方法不完全相同，现暂不涉及节奏，仅将其旋律加以比较（为方便比

较，均移成同调，见例 2—14）。

以上比较中白符头是各曲共用的终止旋律，亦可视作歌唱旋律。黑符头则是器乐伴奏旋律，作歌唱旋律终止时最后一个音符时值的延长，或作为前乐段终止向下一乐段过渡的补充旋律（俗称“过门”），所用的乃是琵琶式的和弦或分解和弦。从第 13、15 曲和第 23、24 曲终止时所用的和弦来看，八度音可作同一音来看待。由于定调的不同，前者重复 c ，后者重复 c^1 ，两者可作等同的和弦看待。诸曲所用和弦的基本结构为 $c\ g\ c^1$ ，在终止旋律中的 d 、 e 、 (e^1) 、 a 音，则为加花的和弦外音。

注意到敦煌乐谱词曲组合中歌唱旋律和琵琶伴奏旋律之间的关系，不仅有助于乐曲的分段、分句，而且也不会误把伴奏旋律全都作歌唱旋律来配词。

二、词和曲的段式关系

在 P. 3808 敦煌乐谱 25 曲中，许多标题为“曲子”的乐曲，多半由前后两个乐段所构成，按现在的习惯，不妨称为“两段体结构”。第 6、17 曲是单段体反复而成两个乐段（在曲式上，该作“单段体结构”）。第 4、9、13、15、16 各曲第一乐段有反复，和第二乐段合成带反复的“两段体结构”。第 24 曲则是纯粹由两个乐段组成的“两段体结构”。两段体乐曲的特点是，上下两个乐段的后半部分音乐材料均相同，变化的仅是第二乐段开始部分，这和曲子词上下阙“换头”的格律正好相符。前已提及，P. 3808 敦煌乐谱的第 16 曲《又慢曲子伊州》和第 24 曲《伊州》，仅同名不同调，但旋律结构基本相同。现取谱中两个拍号之间为一小节，作如下比较（见例 2—15），谱例中的白符头表示在本曲内上下两个乐段同小节数之内的相同旋律，或为第 16 曲和第 24 曲同小节数之内的相同旋律。

例 2-15

The musical score for Example 2-15 is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system is labeled 'No. 16' and the second 'No. 24'. The third system is labeled 'No. 16' and the fourth 'No. 24'. The score includes measures numbered 1 through 18, with arrows indicating specific musical features or phrasing. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

从以上的比较可以看出，这两首乐曲的结构相同，仅第 24 曲终止时将第 16 曲的第 17、18 小节合为一小节，故减一小节为十八小节。两首乐曲自第 5 小节起的音乐材料基本相同，每曲自第 5 至第 9 小节的旋律又和本曲自第 14 小节至曲终的旋律相同，仅终止的手法各异（前者用分解和弦结束，后者用和弦结束），故可知这两首乐曲前面的九个小节为一个乐段，其后为第二乐段，合于曲子词的上下两阙。第 13 曲《西江月》的曲体结构，亦为两段体（见本章附录“敦煌乐谱译谱”第 13 曲《又慢曲子西江月》）也正好和同名词的上下阙“双调”结构相合。由于迄今未发现上下阙结构的《伊州》词，所见叶栋、何昌林等配乐第 16、24 两曲的王维诗（《伊州歌》、《送元二使安西》）均为七

言绝句。在这样的情况下，似应将四句体诗作一段，把《伊州歌》诗配入第 24 曲，共叠唱两遍；把《送元二使安西》配入第 16 曲，共叠唱三遍（原谱第一段有反复），以合《阳关三叠》之说。

三、词和曲的句式关系

每一首歌曲的词和曲，它们的句式关系应该是相一致的。前已通过分辨敦煌乐谱歌唱旋律和伴奏旋律相同旋律的比较，进行了乐曲的分段，采用同样的方法，亦可以进行乐曲的分句。

在本章附录“敦煌乐谱译谱”第 16、24 曲中，从琵琶谱的分解和弦以及终止时和弦的使用，不仅可以看出这两首《伊州》的两段体结构，而且据此还可以明确其中的分句（见谱例中的↓处）。第 24 曲第 1、2 乐段的第 3、4 乐句之间无分解和弦或同音反复，但参照第 16 曲，亦可知其断句该在第 6、7 小节和第 15、16 小节之间。因此，这两首乐曲的每个乐段均为四个乐句。第 13 曲《又慢曲子西江月》亦是两段体，每乐段为四个乐句。见例 2—16。

例 2—16

第一乐段

第二乐段

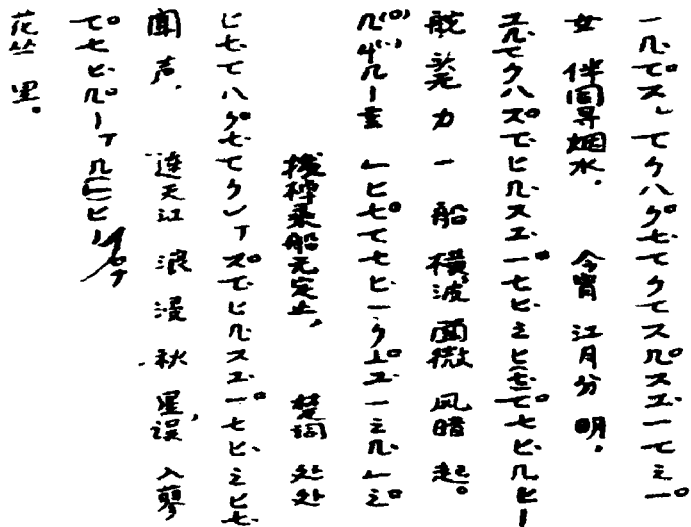
该谱例表明，此曲两个乐段自前段第4小节后半小节起至尾和后段第12小节后半小节起至尾完全相同。仅前段终止用分解和弦，后段终止用八度跳进加和弦。在上下两个乐段中相同部分之前，第二乐段的旋律和第一乐段的旋律有所不同，这和前述第16曲、第24曲的情形完全一样，是两段体结构的特点，也正好符合曲子词“换头”的词格。

S. 2607 敦煌写本的三首《西江月》词，都是上下两阙的结构，每阙四句。这又和敦煌乐谱中的同名曲结构相合。在例2—16中我们已经发现，第1乐段第1、2小节间的分解和弦（e e b e）与第1乐段第3、4小节间的分解和弦（A e a）和第2乐段第9、10小节间的分解和弦相同。这表明像此曲前段终止一样，分解和弦实际上是前一个音符时值延长的琵琶旋法，也是断句之所在。这样我们就可以分出这两个乐段各自的第1乐句和第2乐句，就可以配用上下阙的第1、2句词。但第1、2乐段后半部分相同旋律中既没有同音反复，也无八度跳进或分解和弦的旋律进行，造成了第3句和第4句之间断句的困难。但我们已经有了两个乐段各自第1、第2乐句断句依据，再按词曲的节奏关系来分句，这已经是不难解决的问题了。

四、词和曲的节奏关系

笔者在前节《敦煌乐谱新解》^③中，已采用“掣拍说”解译了P. 3808 敦煌乐谱25曲的节拍节奏。“掣拍说”主要的立论依据是：沈括《梦溪笔谈·补笔谈》所述“一敦一住，各当一字。一大字住当二字。一掣减一字”^④。张炎《词源》所述的曲例《降黄龙花十六》“当用十六拍。前袞，中袞，六字一拍……煞袞则三字一拍”^⑤。据此释敦煌乐谱谱字旁的“口”号为张炎所云“六字一拍”、“三字一拍”之“拍”，两个拍号构成今之一小节。

又释“𪛗”号为沈括所云“一掣减一字”之“掣”，凡带掣号的谱和前一个谱字合成原来一个谱字的时值（构成今四四拍子的两个八分音符，合今之一拍）。据此译出的《西江月》曲谱，用以和 S. 2607 敦煌写本中的同名词组合，除去伴奏旋律中的分解和弦之外，基本上为一个谱字或带掣号的两个谱字对歌词的一个字。请看下面歌词和原谱的对照：



以上的对照表明，不仅词曲的段式、句式相合，而且词汇和乐汇的结合亦很贴切（详见后译谱词曲组合稿）。仅下阕词第一句因为七字句，故“无定”两字合为今之一拍。但《西江月》词通行的词格，此句应是六字句，上下阕共五十字（用此曲谱配其他五十字的同名词时，“无定”两字正好合成一字的地位）。再从词和曲的节奏关系来看，段和句都有停顿，仅上下阕第3、4句之间无明显的间隙，当为连续演唱（句间可呼吸）；前述第24曲《伊州》上下阕第3、4句之间的断句情形，亦与此同。在句中词和曲的节奏关系，主要在于当词汇配上曲调后应保持其自然成组

的节奏形式。在这方面，只要译谱的节奏翻译得当，词曲组合的节奏关系也是很容易处理的。

五、词和曲的音韵关系

歌词的音韵包括语音和语调两个方面。语音涉及歌词的押韵，对演唱风格有直接影响，而对乐曲旋律并无直接的关系。语调即唱词的声调，在古代诗词中常用于处理平仄声的主要依据。在歌曲中，歌词的声调和旋律的音调有密切的关系。在一般情况下，歌词的声调和旋律的音调在其高低趋向方面，常常是一致的，否则就容易出现歌唱中的“倒字”。因此，在敦煌乐谱词曲组合中亦必须注意到这一点。

敦煌乐谱所处的历史时期，在语音方面，属中古音系统；在语调方面，为平、上、去、入四声。语调四声的高低趋向为一、/、V、\。平、上、去三声字的语调，其持续的时值较入声字相对要长，唯入声字短而又促。因此，词曲组合必须注意入声字的配曲。

笔者最初组合《西江月》词曲时，将“舵头无力一船横”全按原谱旋律配词。其结果在歌词节奏上形成破句，成为“舵头无”一组，“力一船横”一组。胡登跳先生在配器时发现了这一点，建议对歌谱稍作改动，把“力”字后带“掣号”的音符作为琵琶旋律的经过音。胡先生的建议是合理的，作了这样的改动之后（谱例详后词曲组合稿），不仅使“舵头无力”的歌词节奏自然成组，而且声调为入声的“力”字，在词曲音韵关系上也更为贴切。

在《慢曲子伊州》的词曲组合稿中，曾将“客舍青青”按原谱配歌，但发现“青青”二字不合声调规范，故参照下阕同地位词前高后低的旋律型，将第一个“青”字的旋律翻高八度。

例 2-17

歌谱

琵琶谱

ヒセデ セヒム ミヒ デスム | ムミ セヒ一ルテス

在同曲下阙第二句词中的“客舍青青”四字，按原谱此四字的旋律低于前“轻尘”二字的旋律，且从“尘”字到“客”字的旋律为七度下行大跳，考虑到句间词曲的音韵关系，故参照第24曲《伊州》下阙第二句“荡子从戎”的旋律，亦将此四字翻高八度。

例 2-18

第16曲

轻尘客舍青青柳色新。劝君更尽

ビセヒ | 一ル ヲ デスムミセ ビセテ ヲ ムス デスム ミセヒ

第24曲

数附书，清风明月苦相思，荡子

ア スナ一ムハ ギス一ミカフ ヤフユーユウ ヤスナ ヲ セヒ

现将笔者据上述各项原则处理的三首敦煌乐谱词曲组合稿抄录如下：

例 2—19

慢曲子西江月

敦煌乐谱 第 13 曲

敦煌写本 S. 2607 词

陈应时译谱并组合词曲

歌 谱

女 伴同寻烟水， 今宵江月分明。

琵琶谱

一 凡てスルてウハ　　ヲセてウテス　肥スユ一てミ

舵 头 无 力 一 船 横,波 面 微 风 暗 起。

ユルて 八 ズで ヒル スエ 一七ヒミ ヒ(七) で 七ヒル ヒ

女 拔 棹 乘 船 无 定 止。

肥少兒 | (重) 一 凡 肥少兒 | ㄥ ヒ ぜ て 七 ヒー ㄣ

楚 词 处 处 闻 声。连 天 江 浪 漫 秋

上エー ミルム ズヒセテウハ ズセテウハノ ズデヒルスエ

星，误入蓼花丛里。

一 七ヒニヒセ　　で　　セ　　ヒ　　凡　　|　　丁　　凡ニヒ　　|　　ノ丁

慢曲子伊州

敦煌乐谱 第16曲

〔唐〕王维词

陈应时译谱并组合同曲



伊 州

敦煌乐谱 第24曲

[唐] 王维 词

陈应时译谱并组合同曲



六、敦煌歌曲风格的探讨

从已译配三首敦煌歌曲来看，其风格特征表现为以下几点：

1. 三首歌曲均为两段体结构，说明当时上下阙“双调”式的词最为流行。上下阙词的第3、4句旋律基本相同，相异部分在第1、2句，这与古代的词格亦相合。这表明早期的词都是歌曲形式，后来虽变为纯文学形式的词，但作词时仍保留原来的词牌名，并遵守原歌曲的格律，因此，现今所见的《西江月》词，几乎都可以填入P. 3808 敦煌乐谱第13曲《又慢曲子西江月》而用于歌唱。

2. 歌曲中的唱词，基本上是一个字为一个时值单位（合今之一拍）。每句结尾时值延长。这种歌曲风格，和宋代朱熹《仪礼经传通解》中的赵彦肃传《风雅十二诗谱》、姜白石的17首词调歌曲、琴歌《古怨》和《越九歌》、宋末元初熊朋来《瑟谱》中的《诗新谱》所载三十一首歌曲基本上是相一致的。但从敦煌歌曲来看，在实际演唱时，非全是一字一音，而在一字一音的基础上加用带“掣声”的经过音，甚至是跳进的旋律音。用歌词的平仄声和同名曲（如《西江月》）的旋律作比较，其旋律亦非全是歌词声调的图解，而尚有其自身独立的音乐性。

3. 张炎《词源》曾列举作为大曲摘遍之一的《降黄龙花十六》，称其“当用十六拍，前袞、中袞六字一拍”，“煞袞则三字一拍，盖其曲将终也”^⑧。现译配的三首歌曲，基本上吻合这种结构形式。张炎时代的“一拍”，合今之一小节。《西江月》下阙结尾将上阙之第8拍分为两拍，这样就增了一拍，故为十七拍（参见前谱例）；《伊州》在上下阙结尾各延长一拍，故为十八拍；《慢曲子伊州》除上下阙结尾各增一拍外，下阙结尾将上阙第8拍分为两拍，故为十九拍。三首歌曲的主体部分（“前袞、中

袞”)为六个谱字一小节(合“六字一拍”)。《西江月》倒数第1、2小节均为“三字一拍”,《慢曲子伊州》倒数第3小节亦为“三字一拍”,这亦和张炎之“煞袞”说相合。

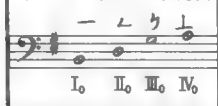
我们知道,中国古代以拍板打“拍”,故每一“拍”都有其相对固定的时值,在一“拍”(今之小节)之中,又以一个谱字为基本时值单位(合今之一拍)。所以,“三字一拍”无疑比“六字一拍”的速度要慢。同样的道理,在同为“六字一拍”的每一小节中,“掣号”增多,小节内拍子数相应减少,其速度就相应放慢。明显的例子是第24曲《伊州》上下阕第4句词“雁来时”三字,比其他小节多了一个“掣号”,由四四拍子变为三四拍子,因临近结尾,故在演唱时其速度相应放慢(译谱作四拍子处理)。这种速度变化,在《西江月》中更多。这表现了当时歌曲演唱中已具有节奏的松紧和速度的快慢变化,并非是一字一音的平铺直叙。

4. 从三首歌曲的歌词来看,其时所用的语言系统属中古音。如《伊州》“十载余”、“数附书”应押韵,故可知“书”字不读“shu”,而读“xu”。此曲中的“清”字,按中古不读“qing”,而读齿音“ts‘ing”;“日”亦不读“ri”,而读入声字半齿音“ni”等等。前述《西江月》“舵头无力”的“力”字为入声字,音调上应短促而有停顿,在演唱所有入声字时,似都应这样处理。这种入声字的唱法,至今还保存在昆曲中。

附录

敦煌乐谱译谱

第1组：第1-10曲定弦



品 弄

第1曲
本曲谱字高八度译谱

品 弄

第2曲
本曲谱字高八度译谱



倾　杯　乐





又慢曲子



又曲子

第5曲

本曲谱字高八度译谱

急曲子

第6曲

本曲谱字高八度译谱



又曲子

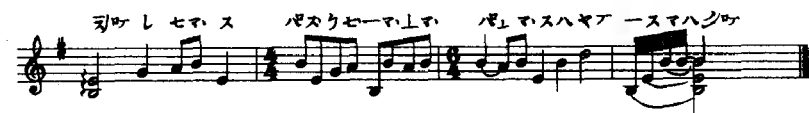
第7曲
 本曲谱字高八度译谱



又慢曲子

第8曲

本曲谱字高八度译谱

1₀ 1₂ 1₃ 1₄ 1₅ 1₆ 1₇ 1₈ 1₉ 1₁₀ 1₁₁ 1₁₂

急曲子

第9曲

本曲谱字高八度译谱

1₀ 1₂ 1₃ 1₄ 1₅ 1₆ 1₇ 1₈ 1₉ 1₁₀ 1₁₁ 1₁₂



又慢曲子

第 10 曲
本曲谱字高八度译谱





第2組: 第11-20曲定弦



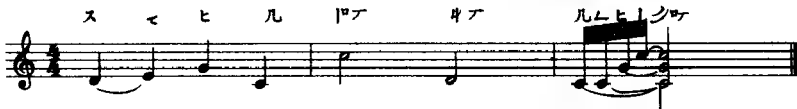
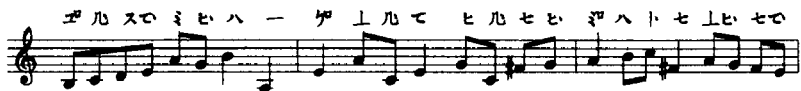
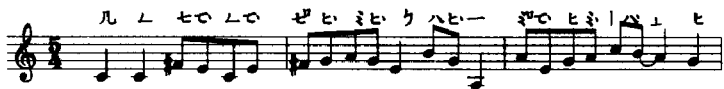
[佚名]



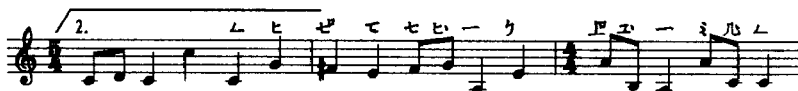
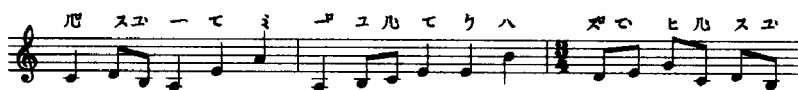
倾杯乐

第 12 曲

本曲谱字高八度译谱

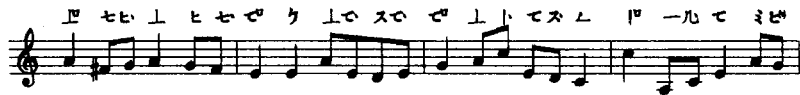
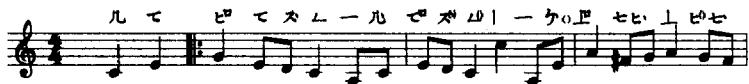


又慢曲子西江月

第13曲
本曲谱字高八度译谱

慢曲子心事子

第 15 曲
本曲谱字高八度译谱



又急曲子

第 17 曲
本曲谱字高八度译谱



水 鼓 子

第 18 曲
本曲谱字高八度译谱





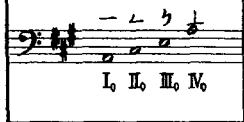
急胡相问

第 19 曲
本曲谱字高八度译谱





第 3 组: 第21-25曲定弦



〔佚 名〕

第 21 曲

本曲谱字高八度译谱





长沙女引

第 20 曲
本曲谱字高八度译谱



撒 金 砂

第 22 曲

本曲谱字高八度译谱

一ユウ スナレウセ マニ 上ハム

1₂ 1₂ 1₂ 1₂ 1₂ 1₂ 1₂ 1₂ 1₂ 1₂ 1₂ 1₂

ハクセ ギセ ヲセケ 22ハ 22セム 22 今スナレ マニ

22ハ ム 刊 ク 22ハ セケムバ 22 ハ ミセ

22 ス ナレセケ 22 スナレセケ 22 ム 一セケ

セセセ ヲセケ 22ハ 22セム 同今字下作至合字一十ミノ

管 富

第 23 曲

本曲谱字高八度译谱

一エフ ムスナレ クセマミ 上ハム



1₀ 1₁ 1₂ 1₃ 1₄ 1₅ 1₆ 1₇ 1₈ 1₉ 1₁₀ 1₁₁ 1₁₂ 1₁₃ 1₁₄ 1₁₅ 1₁₆ 1₁₇ 1₁₈ 1₁₉ 1₂₀ 1₂₁ 1₂₂ 1₂₃ 1₂₄ 1₂₅ 1₂₆ 1₂₇ 1₂₈ 1₂₉ 1₃₀ 1₃₁ 1₃₂ 1₃₃ 1₃₄ 1₃₅ 1₃₆ 1₃₇ 1₃₈ 1₃₉ 1₄₀ 1₄₁ 1₄₂ 1₄₃ 1₄₄ 1₄₅ 1₄₆ 1₄₇ 1₄₈ 1₄₉ 1₅₀ 1₅₁ 1₅₂ 1₅₃ 1₅₄ 1₅₅ 1₅₆ 1₅₇ 1₅₈ 1₅₉ 1₆₀ 1₆₁ 1₆₂ 1₆₃ 1₆₄ 1₆₅ 1₆₆ 1₆₇ 1₆₈ 1₆₉ 1₇₀ 1₇₁ 1₇₂ 1₇₃ 1₇₄ 1₇₅ 1₇₆ 1₇₇ 1₇₈ 1₇₉ 1₈₀ 1₈₁ 1₈₂ 1₈₃ 1₈₄ 1₈₅ 1₈₆ 1₈₇ 1₈₈ 1₈₉ 1₉₀ 1₉₁ 1₉₂ 1₉₃ 1₉₄ 1₉₅ 1₉₆ 1₉₇ 1₉₈ 1₉₉ 1₁₀₀ 1₁₀₁ 1₁₀₂ 1₁₀₃ 1₁₀₄ 1₁₀₅ 1₁₀₆ 1₁₀₇ 1₁₀₈ 1₁₀₉ 1₁₁₀ 1₁₁₁ 1₁₁₂ 1₁₁₃ 1₁₁₄ 1₁₁₅ 1₁₁₆ 1₁₁₇ 1₁₁₈ 1₁₁₉ 1₁₂₀ 1₁₂₁ 1₁₂₂ 1₁₂₃ 1₁₂₄ 1₁₂₅ 1₁₂₆ 1₁₂₇ 1₁₂₈ 1₁₂₉ 1₁₃₀ 1₁₃₁ 1₁₃₂ 1₁₃₃ 1₁₃₄ 1₁₃₅ 1₁₃₆ 1₁₃₇ 1₁₃₈ 1₁₃₉ 1₁₄₀ 1₁₄₁ 1₁₄₂ 1₁₄₃ 1₁₄₄ 1₁₄₅ 1₁₄₆ 1₁₄₇ 1₁₄₈ 1₁₄₉ 1₁₅₀ 1₁₅₁ 1₁₅₂ 1₁₅₃ 1₁₅₄ 1₁₅₅ 1₁₅₆ 1₁₅₇ 1₁₅₈ 1₁₅₉ 1₁₆₀ 1₁₆₁ 1₁₆₂ 1₁₆₃ 1₁₆₄ 1₁₆₅ 1₁₆₆ 1₁₆₇ 1₁₆₈ 1₁₆₉ 1₁₇₀ 1₁₇₁ 1₁₇₂ 1₁₇₃ 1₁₇₄ 1₁₇₅ 1₁₇₆ 1₁₇₇ 1₁₇₈ 1₁₇₉ 1₁₈₀ 1₁₈₁ 1₁₈₂ 1₁₈₃ 1₁₈₄ 1₁₈₅ 1₁₈₆ 1₁₈₇ 1₁₈₈ 1₁₈₉ 1₁₉₀ 1₁₉₁ 1₁₉₂ 1₁₉₃ 1₁₉₄ 1₁₉₅ 1₁₉₆ 1₁₉₇ 1₁₉₈ 1₁₉₉ 1₂₀₀ 1₂₀₁ 1₂₀₂ 1₂₀₃ 1₂₀₄ 1₂₀₅ 1₂₀₆ 1₂₀₇ 1₂₀₈ 1₂₀₉ 1₂₁₀ 1₂₁₁ 1₂₁₂ 1₂₁₃ 1₂₁₄ 1₂₁₅ 1₂₁₆ 1₂₁₇ 1₂₁₈ 1₂₁₉ 1₂₂₀ 1₂₂₁ 1₂₂₂ 1₂₂₃ 1₂₂₄ 1₂₂₅ 1₂₂₆ 1₂₂₇ 1₂₂₈ 1₂₂₉ 1₂₃₀ 1₂₃₁ 1₂₃₂ 1₂₃₃ 1₂₃₄ 1₂₃₅ 1₂₃₆ 1₂₃₇ 1₂₃₈ 1₂₃₉ 1₂₄₀ 1₂₄₁ 1₂₄₂ 1₂₄₃ 1₂₄₄ 1₂₄₅ 1₂₄₆ 1₂₄₇ 1₂₄₈ 1₂₄₉ 1₂₅₀ 1₂₅₁ 1₂₅₂ 1₂₅₃ 1₂₅₄ 1₂₅₅ 1₂₅₆ 1₂₅₇ 1₂₅₈ 1₂₅₉ 1₂₆₀ 1₂₆₁ 1₂₆₂ 1₂₆₃ 1₂₆₄ 1₂₆₅ 1₂₆₆ 1₂₆₇ 1₂₆₈ 1₂₆₉ 1₂₇₀ 1₂₇₁ 1₂₇₂ 1₂₇₃ 1₂₇₄ 1₂₇₅ 1₂₇₆ 1₂₇₇ 1₂₇₈ 1₂₇₉ 1₂₈₀ 1₂₈₁ 1₂₈₂ 1₂₈₃ 1₂₈₄ 1₂₈₅ 1₂₈₆ 1₂₈₇ 1₂₈₈ 1₂₈₉ 1₂₉₀ 1₂₉₁ 1₂₉₂ 1₂₉₃ 1₂₉₄ 1₂₉₅ 1₂₉₆ 1₂₉₇ 1₂₉₈ 1₂₉₉ 1₃₀₀ 1₃₀₁ 1₃₀₂ 1₃₀₃ 1₃₀₄ 1₃₀₅ 1₃₀₆ 1₃₀₇ 1₃₀₈ 1₃₀₉ 1₃₁₀ 1₃₁₁ 1₃₁₂ 1₃₁₃ 1₃₁₄ 1₃₁₅ 1₃₁₆ 1₃₁₇ 1₃₁₈ 1₃₁₉ 1₃₂₀ 1₃₂₁ 1₃₂₂ 1₃₂₃ 1₃₂₄ 1₃₂₅ 1₃₂₆ 1₃₂₇ 1₃₂₈ 1₃₂₉ 1₃₃₀ 1₃₃₁ 1₃₃₂ 1₃₃₃ 1₃₃₄ 1₃₃₅ 1₃₃₆ 1₃₃₇ 1₃₃₈ 1₃₃₉ 1₃₄₀ 1₃₄₁ 1₃₄₂ 1₃₄₃ 1₃₄₄ 1₃₄₅ 1₃₄₆ 1₃₄₇ 1₃₄₈ 1₃₄₉ 1₃₅₀ 1₃₅₁ 1₃₅₂ 1₃₅₃ 1₃₅₄ 1₃₅₅ 1₃₅₆ 1₃₅₇ 1₃₅₈ 1₃₅₉ 1₃₆₀ 1₃₆₁ 1₃₆₂ 1₃₆₃ 1₃₆₄ 1₃₆₅ 1₃₆₆ 1₃₆₇ 1₃₆₈ 1₃₆₉ 1₃₇₀ 1₃₇₁ 1₃₇₂ 1₃₇₃ 1₃₇₄ 1₃₇₅ 1₃₇₆ 1₃₇₇ 1₃₇₈ 1₃₇₉ 1₃₈₀ 1₃₈₁ 1₃₈₂ 1₃₈₃ 1₃₈₄ 1₃₈₅ 1₃₈₆ 1₃₈₇ 1₃₈₈ 1₃₈₉ 1₃₉₀ 1₃₉₁ 1₃₉₂ 1₃₉₃ 1₃₉₄ 1₃₉₅ 1₃₉₆ 1₃₉₇ 1₃₉₈ 1₃₉₉ 1₄₀₀ 1₄₀₁ 1₄₀₂ 1₄₀₃ 1₄₀₄ 1₄₀₅ 1₄₀₆ 1₄₀₇ 1₄₀₈ 1₄₀₉ 1₄₁₀ 1₄₁₁ 1₄₁₂ 1₄₁₃ 1₄₁₄ 1₄₁₅ 1₄₁₆ 1₄₁₇ 1₄₁₈ 1₄₁₉ 1₄₂₀ 1₄₂₁ 1₄₂₂ 1₄₂₃ 1₄₂₄ 1₄₂₅ 1₄₂₆ 1₄₂₇ 1₄₂₈ 1₄₂₉ 1₄₃₀ 1₄₃₁ 1₄₃₂ 1₄₃₃ 1₄₃₄ 1₄₃₅ 1₄₃₆ 1₄₃₇ 1₄₃₈ 1₄₃₉ 1₄₄₀ 1₄₄₁ 1₄₄₂ 1₄₄₃ 1₄₄₄ 1₄₄₅ 1₄₄₆ 1₄₄₇ 1₄₄₈ 1₄₄₉ 1₄₅₀ 1₄₅₁ 1₄₅₂ 1₄₅₃ 1₄₅₄ 1₄₅₅ 1₄₅₆ 1₄₅₇ 1₄₅₈ 1₄₅₉ 1₄₆₀ 1₄₆₁ 1₄₆₂ 1₄₆₃ 1₄₆₄ 1₄₆₅ 1₄₆₆ 1₄₆₇ 1₄₆₈ 1₄₆₉ 1₄₇₀ 1₄₇₁ 1₄₇₂ 1₄₇₃ 1₄₇₄ 1₄₇₅ 1₄₇₆ 1₄₇₇ 1₄₇₈ 1₄₇₉ 1₄₈₀ 1₄₈₁ 1₄₈₂ 1₄₈₃ 1₄₈₄ 1₄₈₅ 1₄₈₆ 1₄₈₇ 1₄₈₈ 1₄₈₉ 1₄₉₀ 1₄₉₁ 1₄₉₂ 1₄₉₃ 1₄₉₄ 1₄₉₅ 1₄₉₆ 1₄₉₇ 1₄₉₈ 1₄₉₉ 1₅₀₀ 1₅₀₁ 1₅₀₂ 1₅₀₃ 1₅₀₄ 1₅₀₅ 1₅₀₆ 1₅₀₇ 1₅₀₈ 1₅₀₉ 1₅₁₀ 1₅₁₁ 1₅₁₂ 1₅₁₃ 1₅₁₄ 1₅₁₅ 1₅₁₆ 1₅₁₇ 1₅₁₈ 1₅₁₉ 1₅₂₀ 1₅₂₁ 1₅₂₂ 1₅₂₃ 1₅₂₄ 1₅₂₅ 1₅₂₆ 1₅₂₇ 1₅₂₈ 1₅₂₉ 1₅₃₀ 1₅₃₁ 1₅₃₂ 1₅₃₃ 1₅₃₄ 1₅₃₅ 1₅₃₆ 1₅₃₇ 1₅₃₈ 1₅₃₉ 1₅₄₀ 1₅₄₁ 1₅₄₂ 1₅₄₃ 1₅₄₄ 1₅₄₅ 1₅₄₆ 1₅₄₇ 1₅₄₈ 1₅₄₉ 1₅₅₀ 1₅₅₁ 1₅₅₂ 1₅₅₃ 1₅₅₄ 1₅₅₅ 1₅₅₆ 1₅₅₇ 1₅₅₈ 1₅₅₉ 1₅₆₀ 1₅₆₁ 1₅₆₂ 1₅₆₃ 1₅₆₄ 1₅₆₅ 1₅₆₆ 1₅₆₇ 1₅₆₈ 1₅₆₉ 1₅₇₀ 1₅₇₁ 1₅₇₂ 1₅₇₃ 1₅₇₄ 1₅₇₅ 1₅₇₆ 1₅₇₇ 1₅₇₈ 1₅₇₉ 1₅₈₀ 1₅₈₁ 1₅₈₂ 1₅₈₃ 1₅₈₄ 1₅₈₅ 1₅₈₆ 1₅₈₇ 1₅₈₈ 1₅₈₉ 1₅₉₀ 1₅₉₁ 1₅₉₂ 1₅₉₃ 1₅₉₄ 1₅₉₅ 1₅₉₆ 1₅₉₇ 1₅₉₈ 1₅₉₉ 1₆₀₀ 1₆₀₁ 1₆₀₂ 1₆₀₃ 1₆₀₄ 1₆₀₅ 1₆₀₆ 1₆₀₇ 1₆₀₈ 1₆₀₉ 1₆₁₀ 1₆₁₁ 1₆₁₂ 1₆₁₃ 1₆₁₄ 1₆₁₅ 1₆₁₆ 1₆₁₇ 1₆₁₈ 1₆₁₉ 1₆₂₀ 1₆₂₁ 1₆₂₂ 1₆₂₃ 1₆₂₄ 1₆₂₅ 1₆₂₆ 1₆₂₇ 1₆₂₈ 1₆₂₉ 1₆₃₀ 1₆₃₁ 1₆₃₂ 1₆₃₃ 1₆₃₄ 1₆₃₅ 1₆₃₆ 1₆₃₇ 1₆₃₈ 1₆₃₉ 1₆₄₀ 1₆₄₁ 1₆₄₂ 1₆₄₃ 1₆₄₄ 1₆₄₅ 1₆₄₆ 1₆₄₇ 1₆₄₈ 1₆₄₉ 1₆₅₀ 1₆₅₁ 1₆₅₂ 1₆₅₃ 1₆₅₄ 1₆₅₅ 1₆₅₆ 1₆₅₇ 1₆₅₈ 1₆₅₉ 1₆₆₀ 1₆₆₁ 1₆₆₂ 1₆₆₃ 1₆₆₄ 1₆₆₅ 1₆₆₆ 1₆₆₇ 1₆₆₈ 1₆₆₉ 1₆₇₀ 1₆₇₁ 1₆₇₂ 1₆₇₃ 1₆₇₄ 1₆₇₅ 1₆₇₆ 1₆₇₇ 1₆₇₈ 1₆₇₉ 1₆₈₀ 1₆₈₁ 1₆₈₂ 1₆₈₃ 1₆₈₄ 1₆₈₅ 1₆₈₆ 1₆₈₇ 1₆₈₈ 1₆₈₉ 1₆₉₀ 1₆₉₁ 1₆₉₂ 1₆₉₃ 1₆₉₄ 1₆₉₅ 1₆₉₆ 1₆₉₇ 1₆₉₈ 1₆₉₉ 1₇₀₀ 1₇₀₁ 1₇₀₂ 1₇₀₃ 1₇₀₄ 1₇₀₅ 1₇₀₆ 1₇₀₇ 1₇₀₈ 1₇₀₉ 1₇₁₀ 1₇₁₁ 1₇₁₂ 1₇₁₃ 1₇₁₄ 1₇₁₅ 1₇₁₆ 1₇₁₇ 1₇₁₈ 1₇₁₉ 1₇₂₀ 1₇₂₁ 1₇₂₂ 1₇₂₃ 1₇₂₄ 1₇₂₅ 1₇₂₆ 1₇₂₇ 1₇₂₈ 1₇₂₉ 1₇₃₀ 1₇₃₁ 1₇₃₂ 1₇₃₃ 1₇₃₄ 1₇₃₅ 1₇₃₆ 1₇₃₇ 1₇₃₈ 1₇₃₉ 1₇₄₀ 1₇₄₁ 1₇₄₂ 1₇₄₃ 1₇₄₄ 1₇₄₅ 1₇₄₆ 1₇₄₇ 1₇₄₈ 1₇₄₉ 1₇₅₀ 1₇₅₁ 1₇₅₂ 1₇₅₃ 1₇₅₄ 1₇₅₅ 1₇₅₆ 1₇₅₇ 1₇₅₈ 1₇₅₉ 1₇₆₀ 1₇₆₁ 1₇₆₂ 1₇₆₃ 1₇₆₄ 1₇₆₅ 1₇₆₆ 1₇₆₇ 1₇₆₈ 1₇₆₉ 1₇₇₀ 1₇₇₁ 1₇₇₂ 1₇₇₃ 1₇₇₄ 1₇₇₅ 1₇₇₆ 1₇₇₇ 1₇₇₈ 1₇₇₉ 1₇₈₀ 1₇₈₁ 1₇₈₂ 1₇₈₃ 1₇₈₄ 1₇₈₅ 1₇₈₆ 1₇₈₇ 1₇₈₈ 1₇₈₉ 1₇₉₀ 1₇₉₁ 1₇₉₂ 1₇₉₃ 1₇₉₄ 1₇₉₅ 1₇₉₆ 1₇₉₇ 1₇₉₈ 1₇₉₉ 1₈₀₀ 1₈₀₁ 1₈₀₂ 1₈₀₃ 1₈₀₄ 1₈₀₅ 1₈₀₆ 1₈₀₇ 1₈₀₈ 1₈₀₉ 1₈₁₀ 1₈₁₁ 1₈₁₂ 1₈₁₃ 1₈₁₄ 1₈₁₅ 1₈₁₆ 1₈₁₇ 1₈₁₈ 1₈₁₉ 1₈₂₀ 1₈₂₁ 1₈₂₂ 1₈₂₃ 1₈₂₄ 1₈₂₅ 1₈₂₆ 1₈₂₇ 1₈₂₈ 1₈₂₉ 1₈₃₀ 1₈₃₁ 1₈₃₂ 1₈₃₃ 1₈₃₄ 1₈₃₅ 1₈₃₆ 1₈₃₇ 1₈₃₈ 1₈₃₉ 1₈₄₀ 1₈₄₁ 1₈₄₂ 1₈₄₃ 1₈₄₄ 1₈₄₅ 1₈₄₆ 1₈₄₇ 1₈₄₈ 1₈₄₉ 1₈₅₀ 1₈₅₁ 1₈₅₂ 1₈₅₃ 1₈₅₄ 1₈₅₅ 1₈₅₆ 1₈₅₇ 1₈₅₈ 1₈₅₉ 1₈₆₀ 1₈₆₁ 1₈₆₂ 1₈₆₃ 1₈₆₄ 1₈₆₅ 1₈₆₆ 1₈₆₇ 1₈₆₈ 1₈₆₉ 1₈₇₀ 1₈₇₁ 1₈₇₂ 1₈₇₃ 1₈₇₄ 1₈₇₅ 1₈₇₆ 1₈₇₇ 1₈₇₈ 1₈₇₉ 1₈₈₀ 1₈₈₁ 1₈₈₂ 1₈₈₃ 1₈₈₄ 1₈₈₅ 1₈₈₆ 1₈₈₇ 1₈₈₈ 1₈₈₉ 1₈₉₀ 1₈₉₁ 1₈₉₂ 1₈₉₃ 1₈₉₄ 1₈₉₅ 1₈₉₆ 1₈₉₇ 1₈₉₈ 1₈₉₉ 1₉₀₀ 1₉₀₁ 1₉₀₂ 1₉₀₃ 1₉₀₄ 1₉₀₅ 1₉₀₆ 1₉₀₇ 1₉₀₈ 1₉₀₉ 1₉₁₀ 1₉₁₁ 1₉₁₂ 1₉₁₃ 1₉₁₄ 1₉₁₅ 1₉₁₆ 1₉₁₇ 1₉₁₈ 1₉₁₉ 1₉₂₀ 1₉₂₁ 1₉₂₂ 1₉₂₃ 1₉₂₄ 1₉₂₅ 1₉₂₆ 1₉₂₇ 1₉₂₈ 1₉₂₉ 1₉₃₀ 1₉₃₁ 1₉₃₂ 1₉₃₃ 1₉₃₄ 1₉₃₅ 1₉₃₆ 1₉₃₇ 1₉₃₈ 1₉₃₉ 1₉₄₀ 1₉₄₁ 1₉₄₂ 1₉₄₃ 1₉₄₄ 1₉₄₅ 1₉₄₆ 1₉₄₇ 1₉₄₈ 1₉₄₉ 1₉₅₀ 1₉₅₁ 1₉₅₂ 1₉₅₃ 1₉₅₄ 1₉₅₅ 1₉₅₆ 1₉₅₇ 1₉₅₈ 1₉₅₉ 1₉₆₀ 1₉₆₁ 1₉₆₂ 1₉₆₃ 1₉₆₄ 1₉₆₅ 1₉₆₆ 1₉₆₇ 1₉₆₈ 1₉₆₉ 1₉₇₀ 1₉₇₁ 1₉₇₂ 1₉₇₃ 1₉₇₄ 1₉₇₅ 1₉₇₆ 1₉₇₇ 1₉₇₈ 1₉₇₉ 1₉₈₀ 1₉₈₁ 1₉₈₂ 1₉₈₃ 1₉₈₄ 1₉₈₅ 1₉₈₆ 1₉₈₇ 1₉₈₈ 1₉₈₉ 1₉₉₀ 1₉₉₁ 1₉₉₂ 1₉₉₃ 1₉₉₄ 1₉₉₅ 1₉₉₆ 1₉₉₇ 1₉₉₈ 1₉₉₉ 1₁₀₀₀ 1₁₀₀₁ 1₁₀₀₂ 1₁₀₀₃ 1₁₀₀₄ 1₁₀₀₅ 1₁₀₀₆ 1₁₀₀₇ 1₁₀₀₈ 1₁₀₀₉ 1₁₀₁₀ 1₁₀₁₁ 1₁₀₁₂ 1₁₀₁₃ 1₁₀₁₄ 1₁₀₁₅ 1₁₀₁₆ 1₁₀₁₇ 1₁₀₁₈ 1₁₀₁₉ 1₁₀₂₀ 1₁₀₂₁ 1₁₀₂₂ 1₁₀₂₃ 1₁₀₂₄ 1₁₀₂₅ 1₁₀₂₆ 1₁₀₂₇ 1₁₀₂₈ 1₁₀₂₉ 1₁₀₃₀ 1₁₀₃₁ 1₁₀₃₂ 1₁₀₃₃ 1₁₀₃₄ 1₁₀₃₅ 1₁₀₃₆ 1₁₀₃₇ 1₁₀₃₈ 1₁₀₃₉ 1₁₀₄₀ 1₁₀₄₁ 1₁₀₄₂ 1₁₀₄₃ 1₁₀₄₄ 1₁₀₄₅ 1₁₀₄₆ 1₁₀₄₇ 1₁₀₄₈ 1₁₀₄₉ 1₁₀₅₀ 1₁₀₅₁ 1₁₀₅₂ 1₁₀₅₃ 1₁₀₅₄ 1₁₀₅₅ 1₁₀₅₆ 1₁₀₅₇ 1₁₀₅₈ 1₁₀₅₉ 1₁₀₆₀ 1₁₀₆₁ 1₁₀₆₂ 1₁₀₆₃ 1₁₀₆₄ 1₁₀₆₅ 1₁₀₆₆ 1₁₀₆₇ 1₁₀₆₈ 1₁₀₆₉ 1₁₀₇₀ 1₁₀₇₁ 1₁₀₇₂ 1₁₀₇₃ 1₁₀₇₄ 1₁₀₇₅ 1₁₀₇₆ 1₁₀₇₇ 1₁₀₇₈ 1₁₀₇₉ 1₁₀₈₀ 1₁₀₈₁ 1₁₀₈₂ 1₁₀₈₃ 1₁₀₈₄ 1₁₀₈₅ 1₁₀₈₆ 1₁₀₈₇ 1₁₀₈₈ 1₁₀₈₉ 1₁₀₉₀ 1₁₀₉₁ 1₁₀₉₂ 1₁₀₉₃ 1₁₀₉₄ 1₁₀₉₅ 1₁₀₉₆ 1₁₀₉₇ 1₁₀₉₈ 1₁₀₉₉ 1₁₁₀₀



水 鼓 子

第 25 曲

本曲谱字高八度译谱





注释:

① 原文载日本《月刊乐谱》1938年27卷第1期,饶宗颐中译本载《音乐艺术》1987年第2期。

② 日本《奈良学艺大学纪要》1955年第5卷第1期。

③ 由潘怀素中译,上海音乐出版社1957年出版。

④ 林谦三《雅乐——古乐谱的解读》,音乐之友社1969年版,第202~234页。论文的陈应时中译本载《中国音乐》1983年第2期。林氏再次修订的25首译谱转载于《交响》1984年第2期。

⑤ 林谦三《雅乐——古乐谱的解读》,音乐之友社1969年版,第99页。

⑥ 《音乐艺术》1982年第1期。

⑦ 《音乐艺术》1982年第2期。

⑧ 何昌林《敦煌曲谱之考、解、译》(附《敦煌琵琶译谱》),载《1983年全国敦煌学术讨论会文集》,甘肃人民出版社1987年版,第331~441页。

⑨ 金建民《〈敦煌曲谱〉中的〈伊州〉》,载《新疆艺术》1986年第4期。

⑩ 赵晓生《〈敦煌唐人曲谱〉节奏另解》,载《音乐艺术》1987年第2期。

⑪ 《新亚学报》1960年第4卷第2期。

⑫ 郑汝中《“敦煌音乐”中的若干问题》,载《敦煌研究》1986年第2期。

⑬ 参见拙稿《论敦煌曲谱的琵琶定弦》,载《1983年全国敦煌学术讨论会文集》,甘肃人民出版社1987年版,第442~469页。本文原来为评论叶栋的第一组定弦而写,后叶栋修正了定弦,故此文重作修改,着重评论林谦三的两组第一组定弦。

⑭ 详见应有勤、林友仁、孙克仁、夏飞云《验证〈敦煌曲谱〉为唐琵琶谱》,载《音乐艺术》1983年第1期。陈应时《论敦煌曲谱的琵琶定弦》,载《广州音乐学院学报》1983年第2期。

⑮ 应有勤等四位同志论文附发的《〈敦煌曲谱研究〉作者的话》，载《音乐艺术》1983年第1期。

⑯ 林谦三《敦煌琵琶谱解读研究》（潘怀素译），上海音乐出版社1957年版，第52~63页。

⑰ 该书友联出版社有限公司1975年版，第297页。

⑱ 该书上海文联出版社1954年版，第459页。

⑲ 该书上海古籍出版社1982年版，第285页。

⑳ 何昌林《敦煌曲谱之考、解、译》（附《敦煌琵琶译谱》），载《1983年全国敦煌学术讨论会文集》，甘肃人民出版社1987年版，第331~441页。

㉑ 赵晓生《〈敦煌唐人曲谱〉节奏另解》，载《音乐艺术》1987年第2期。

㉒ 拙稿《论敦煌曲谱的琵琶定弦》，载《1983年全国敦煌学术讨论会文集》，甘肃人民出版社1987年版，第442~469页。

㉓ 胡道静校注本，中华书局1959年新1版，第918页。

㉔ 《词源》清刊本卷下，第3页。

㉕ 林谦三《敦煌琵琶谱解读研究》（潘怀素译），上海音乐出版社1957年版，第51、62页。

㉖ 该书友联出版社有限公司1975年版，第297页。

㉗ 该书上海文艺出版社1986年版，第38页。

㉘ 赵晓生《〈敦煌唐人曲谱〉节奏另解》，载《音乐艺术》1987年第2期。

㉙ 《西北师院学报》1984年10月号第4页。

㉚ 同⑬。

㉛ 林谦三《敦煌琵琶谱解读研究》（潘怀素译），上海音乐出版社1957年版，第52页；音乐之友社1969年版，第202~234页。

㉜ 林谦三《敦煌琵琶谱解读研究》，音乐之友社1969年版，第217页。

㉝ 《中国古代音乐史料辑要》，中华书局1962年版，第703页。

③④ 林谦三《敦煌琵琶谱解读》，音乐之友社 1969 年版，第 217 页。

③⑤ 叶栋《敦煌琵琶谱》，上海文艺出版社 1986 年版，第 44 页。

③⑥ 何昌林《敦煌曲谱之考、解、译》（附《敦煌琵琶译谱》），载《1983 年全国敦煌学术讨论会文集》，甘肃人民出版社 1987 年版，第 430 页。

③⑦ 组合稿见《雅乐——古乐谱的解读》，[日本]音乐之友社 1969 年版，第 99 页。

③⑧ 组合稿见《唐代音乐与古谱译读》，陕西省社会科学院出版社发行室，1985 年版，第 103~105 页。

③⑨ 组合稿见《1983 年全国敦煌学术讨论会文集·石窟·艺术编下》，甘肃人民出版社，1987 年版，第 426~428 页。

④⑩ 组合稿见《音乐艺术》，1987 年第 2 期。

④⑪ 组合稿见《音乐艺术》，1988 年第 1 期。

④⑫ [唐]段安节《乐府杂录》（约 907 年成书），《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1982 年版，第 46 页。

④⑬ 原载《音乐艺术》1988 年第 1、第 2 期连载。

④⑭ 胡道静《梦溪笔谈校证》，上海古籍出版社 1987 年版，第 231 页。

④⑮ 《词源》清刊本卷下，第 3 页。

④⑯ 《词源》清刊本卷下，第 3 页。

第三章

白石道人歌曲谱

第一节 姜白石及其《白石道人歌曲》

第二节 白石道人歌曲17首的谱字、调名、音高定律及其译谱

.....

《白石道人歌曲》的作者姜夔，是南宋词林诗苑中的一大名家。他少年时即以诗词见长著称，且深通音律，尤善自度新曲，在艺术上能独树一帜而受到人们的推崇。黄昇《花庵词选》说他“词极精妙，不减清真，其高处有美成所不能及”。张炎在《词源》中称赞他的词“读之使人神观飞越”。他的诗词著作及自度新曲影响深远。终身布衣的姜夔在他坎坷的一生中，始终没有停止过对艺术的追求，尤其是在词、曲音乐创作上取得了令人瞩目的辉煌成就，成为中国文学史和中国音乐史上的杰出诗人词家和著名的作曲家、音乐理论家。

在《白石道人歌曲》集中，除了他“精深华妙”的长短句词作之外，还有用三种不同系统的乐谱记谱的创作歌曲二十余首。这在中国音乐史上宋以前的个人著作中是前所未有的，尤其是其中的17首宋词曲谱，是现存的两万多首《全宋词》中仅有的带谱之作，这对于我们后人研究宋代曲谱、研究古代燕乐及中国传统音乐理论都弥足珍贵！

下面我们就从以下几个方面来研究、探讨、认识、解读《白石道人歌曲》，与此同时，对其深刻丰富的乐学内涵也会随之有所了解。

第一节

姜白石及其《白石道人歌曲》

一、姜白石及其著作

姜夔，字尧章，江西鄱阳人。生于宋高宗绍兴二十五年（公元1155年），卒于宋理宗端平二年（公元1235年）^①。因曾寓居浙江吴兴之武康县，与“白石洞天”为邻，遂自号白石道人。父噩，绍兴三十年（1160）擢进士第，以新喻丞知汉阳县。白石自幼随父宦游，由江西流落湖北。姜噩死后，白石依靠出嫁在汉阳的姐姐生活，居住在汉川山阳村。

他曾几次应试，均未及第。庆元三年（1197）曾向朝廷上《大乐议》与《琴瑟考古图》，欲正庙乐。庆元五年又上《圣宋铙歌鼓吹曲十四首》，获诏免解，直接赴礼部应试，仍未及第，遂以布衣终身。为解决生计，他不得不奔走四方，从22岁开始，往来于鄂、赣、湘、皖、苏、浙之间。由于他精音律，工书法，善鉴赏，长于诗词，尤善琴、箫及自制曲，因此所到之处，颇受当时名流礼遇。结识了当时的不少著名诗人、词家和学者，诸如萧德藻、杨万里、范成大、陆游、尤袤、辛弃疾、葛天民、叶适、楼钥、朱熹等，无不与他交游唱和。著名诗人萧德藻很赏识他的文才，自谓“四十年作诗，始得此友”，并把姪女嫁给他，携之同寓湖州。杨万里称誉他“文无所不工”。辛弃疾深服其长

短句。朱熹爱其深于礼乐。楼钥与范成大更相友善，成大极其欣赏他自制的新曲，曾以歌女小红相赠。白石在《过垂虹》诗中云：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫，曲终过尽松陵路，回首烟波十四桥。”其艺术生活风致可见一斑。陈郁《藏一话腴》云：“白石道人气貌若不胜衣，而笔力足以扛百斛之鼎。家无立锥，而一饭未尝无食客。图史翰墨之藏，汗牛充栋。襟怀洒落，如晋、宋间人。”

白石 40 岁左右，又结识了南宋大将张俊的后代张鉴。张鉴曾想出资为白石买官爵，却被他谢绝了。白石说他和张鉴“十年相处，情甚骨肉”。张鉴去世后，白石旅食浙东、嘉兴、金陵间。晚年生活贫困，81 岁卒于西湖，死时一贫如洗，得吴潜诸友帮助，葬于钱塘门外西马塍。友人苏涧《到马塍哭尧章》诗云“除却乐书谁殉葬，一琴一砚一兰亭”，道出了白石萧条下世的凄凉境况。

白石一生的著作不少，现存的有《白石道人歌曲》、《白石道人诗集》、《诗说》、《绛帖平》、《续书谱》、《大乐议》和《琴瑟考古图》等十余种。《琴瑟考古图》已不传了，其《图说》载《宋史·乐志》（《宋史》卷一百四十二），其中的《七弦琴图说》，言简意赅，明确指出了古琴的五音正调即祖调的调弦法，及十二律旋宫各调弦法的“并用”说，是中国古琴史上的重要文献。《白石道人诗集》中存诗一百八十多首。白石作诗运笔自然，构思精当，杨万里称他有“裁雲缝雾之妙思，敲金戛玉之奇声”，把他比为晚唐诗人陆龟蒙。他的诗歌理论著作《诗说》，是宋代著名且广有影响的诗话之一。他对论诗的创作提出了一些精辟的独得之见，王士禛称其“多精至之论，严羽之前，无与伦也”，在我国文学批评史上也是占有一席地位的著作。

白石一生的创作以词和曲的成就与影响为最大。在两宋词坛

的众多作家中，在精音律、能作曲的名家中，如柳永的《乐章集》、张先《张子野词》、周邦彦的《片玉词》及吴文英《梦窗词》，在他们的词集中，每首都仅仅只注有调名，即燕乐调的俗名，没有一家记出曲谱的。而只注调名的，在《全宋词》中也仅此四家，这四家都没有把创作记谱的曲谱流传下来。唯独在《白石道人歌曲》中，有 17 首词在词牌下不独注有燕乐调的俗名，并于词旁记有谱字。这是在现存的两万多首《全宋词》中，唯一一部记有曲谱的宋词歌曲真本，《四库全书总目提要》云：“歌词之法，仅仅留此一线，录而存之，安知无悬解之士能寻其分判者乎！”姜白石对中国音乐的最大贡献，就是他为后人留下了他创作的这部有谱的乐书——《白石道人歌曲》，使我们从中看到了宋词乐谱的原貌，了解到中国传统音乐理论方面的一些问题和宋词歌曲的作曲法。

二、白石道人歌曲概说

《白石道人歌曲》共六卷及别集一卷，17 首曲谱即《鬲溪梅令》、《杏花天影》、《醉吟商小品》、《玉梅令》、《霓裳中序第一》、《扬州慢》、《长亭怨慢》、《淡黄柳》、《石湖仙》、《暗香》、《疏影》、《惜红衣》、《角招》、《徵招》、《秋宵吟》、《凄凉犯》、《翠楼吟》，就依次在卷三至卷六中，分别称作令、慢、及自制曲。17 首谱是用工尺谱的减字谱记谱的。此外，在卷一中还有一首带唱词的古琴歌曲即《古怨》。《古怨》是用古琴的专用谱记谱的。在卷二中，还有祠神之曲《越九歌》共 10 首，是用律吕谱字记谱的。六卷及别集共载歌词 109 篇，有谱的共计 28 首。白石能在他的歌曲集中用三种不同的谱字，即三个系统的乐谱，来记载他创作中的 28 首歌曲，这在中国古代音乐史上，在宋以前是前所未有的，在他同时代的音乐家中也是独一无二的。白石为中国音

乐文学史留下了灿烂的篇章。赵与峕《白石道人歌曲》跋曰：“声文之美，概具此编。”朱彝尊《词综·发凡》曰：“词自南宋始极其工，至宋季而始极其变，姜尧章氏最为杰出。”

白石不仅词与曲“音节文采，冠绝一时”，而且他词曲前的小序更是写得清新隽永，引人入胜，可与东坡词的小序媲美。序的内容与词篇相生发，珠联璧合，交相辉映，可说是文情俱胜，因此甚受推重。

在白石几篇较长的序文中多处论述了有关传统音乐理论方面的问题。如《徵招》序共 425 字，是《全宋词》中最长的序文，主要论述了有关徵调及徵调的作曲法。俗乐二十八调中原无徵调，宋人遂要补作徵调曲。但由于“大晟府徵调兼母声，一句似黄钟均，一句似林钟均，所以当时有落韵之讥”。为此，白石指出了徵调曲“无病”的作曲法，并用黄钟徵（即黄钟之徵调）作了《徵招》曲以为示例。

在《凄凉犯》序文中，他着重论述了有关犯调的理论。使我们得知了宋代词乐歌曲的犯调，大多是用同主音相犯，即如白石指出的“所住字同”互犯。他又用仙吕调犯双调为例创作了《凄凉犯》曲。仙吕调是夷则之羽调，上字住，双调是夹钟之商调，亦上字住，正是一首“所住字同”相犯的实例。白石在此曲犯调时，并没有换用两调不同之律就完成了移宫换调，非常巧妙地由夷则羽犯入夹钟商，为后人研究宋代词乐犯调法留下了极其珍贵的曲谱实例。

他在《醉吟商小品》序中，记述了他整理的唐代古谱《醉吟商胡渭州》。《胡渭州》的曲名见唐人崔令钦所著的《教坊记》，但用什么宫调却没有标明。为此白石在序中云：“……予每念之。辛亥之夏，予谒杨廷秀丈于金陵邸中，遇琵琶工解作《醉吟商胡渭州》，因求得品弦法，译成此谱，实双声耳。”双声即双调（夹

钟商)，并填上了歌词，称作《醉吟商小品》。从而使这首唐代古谱的曲调得以保存并流传了下来。

他在《玉梅令》序中说：“石湖家自制此声，未有语实之，命予作……”他为范石湖创作的曲子填了词，并连同曲谱一起著录在他的《白石道人歌曲》中，为后人研究宋人依声填词留下了非常珍贵的资料。

他在《霓裳中序第一》序中，记述了丙午岁（1186）在长沙，“于乐工故书中得商调霓裳曲十八阙，皆虚谱无词。”他为《中序第一》填了词，也连同曲谱一并著录下来，使后人不仅可以对这首清商调的《霓裳》大曲窥其一斑，而且从《霓裳中序第一》的谱字，使我们看到了唐代大曲谱也是用工尺谱的减字谱记谱的。而且这种工尺减字谱早在唐代已经发展成熟。《霓裳》大曲的曲谱所流传下来的，仅此白石填词的《霓裳中序第一》，即中序部分的第一编。

他在《满江红》序中说：“旧调用仄韵，多不协律。如末句云‘无心揆’三字，歌者将‘心’字融入去声，方谐音律。予欲以平韵为之，久不能成。因泛巢湖……顷刻而成。末句云‘闻佩环’，则协律矣！”因旧调用仄韵多不协律，他创作了用平韵则协律的《满江红》。

他在《湘月》序中云：“予度此曲，即《念奴娇》之鬲指声也，于双调中吹之。鬲指，亦谓之过腔……”本曲没有留下曲谱，我们从此得知这也是一首犯调曲。是经“过腔”犯入新调的。从“于双调中吹之”，可知白石是用固定记谱法记谱。《凄凉犯》也是用固定记谱法记谱的。

在白石留下的84首词作中，有一些是感怀时局，关心国事的作品。如《扬州慢》、《翠楼吟》、《齐天乐》、《永遇乐》（次稼轩北固楼词韵）、《汉宫春》（次韵稼轩）等。他22岁时写的《扬

州慢》，对金人南侵给历史名城扬州所造成的荒凉残破作了沉痛的描述，抒发了深沉的故国之思，被萧德藻誉为有《黍离》之悲。在《翠楼吟》中抒发了他忧国伤时的感慨，是一首关心时事不忘现实的名作。

而在他的词作中占比重最大的，是他借咏物写景来抒发感情的词，这类词中也不乏寄托故国沧桑之感。如咏梅的《暗香》、《疏影》，咏蟋蟀的《齐天乐》，咏荷花的《念奴娇》等，在这些名作中，都反映出或多或少的爱国思想和对现实的关注。

白石词中为数较多也较为引人注意的是他的爱情词。他年轻时曾与合肥一位弹琵琶的歌女相恋，后来分手，但他一往情深，难以忘怀，为她写下了不少情真意切、感人至深的作品。

宋孝宗淳熙丁未（1187）元日，白石至金陵江上，感梦而作《踏莎行》，下片曰：“别后书辞，别时针线，离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山^②，冥冥归去无人管。”即是怀念合肥情人的。《点绛唇》曰：“金谷人归……月落潮生，掇送刘郎老。淮南好，甚时重到，陌上生春草。”白石把淮南即合肥恋人比作“金谷人”^③，把自己比作“刘郎”^④。白石《送范仲讷往合肥》诗曰：“小帘灯火屡题诗，回首青山失后期。未老刘郎定重到，烦君说与故人知。”可是，当后来“刘郎”重到时，《月下笛》中说：“怅玉钿似扫，朱门深闭，再见无路。凝竚。曾游处，但繁马垂杨，认郎鹦鹉。”却无路再见。《江梅引》小序云：“丙辰之冬（1196），予留梁溪，将诣淮而不得，因梦思以述志。”词曰：“几度小窗幽梦手同携。今夜梦中无觅处……宝箏空，无雁飞……旧约扁舟，心事已成非。歌罢淮南春草赋，又萋萋。漂零客，泪满衣。”后来他又在琴曲《古怨》中弹唱道：“过金谷兮花谢委尘土……欢有穷兮恨无数，弦欲绝兮声苦……”正是“金谷人”亡，仙迹难寻，那种发自心灵深处的悲痛呼唤。

在《杏花天影》中唱到：“……金陵路。莺吟燕舞。算潮水、知人最苦。满汀芳草不成归，日暮。更移舟、向甚处？”这是白石自汉阳赴湖州途中，于宋孝宗淳熙十四年（1187）正月二日路过金陵时，“北望淮楚”，思念合肥恋人，写出了他的相思与漂泊之苦。

在《淡黄柳》中唱道：“……正岑寂。明朝又寒食。强携酒，小乔宅。怕梨花落尽成秋色。燕燕飞来，问春何在，唯有池塘自碧。”这是白石于宋光宗绍熙二年（1191）客居合肥时所作，写出了他伤春、惜春及对恋人的思念之情。在与情侣共饮时，也流露出他客居的孤寂心境。

在《长亭怨慢》下片唱道：“日暮。望高城不见，只见乱山无数。韦郎去也，怎忘得玉环分付。第一是、早早归来，怕红萼、无人为主。算空有并刀，难剪离愁千缕。”这是一首借咏柳写他与合肥恋人长亭惜别之情与千叮万嘱的离愁感伤之作。

在《秋宵吟》中唱道：“……带眼销磨，为近日、愁多顿老。卫娘何在，宋玉归来，两地暗萦绕。摇落江枫早。嫩约无凭，幽梦又杳。但盈盈、泪洒单衣，今夕何夕恨未了。”唱出了他旧地重游“宋玉归来”，人去楼空，魂牵梦绕的相思之苦与此恨无尽的凄楚心境。

《鬲溪梅令》则又是为思念情投意合的侍妾小红而作的。是一首惜花怀人之曲，下片唱道：“木兰双槳梦中雲。小横陈。漫向孤山山下、觅盈盈。翠禽啼一春。”其曲调委婉感人。

他的《庆宫春》也是一首旧地重游的怀人之作。白石在下片写道：“采香径里春寒，老子婆娑，自歌谁答。垂红西望，飘然引去，此兴平生难遏。酒醒波远，政凝想、明珰素袜。如今安在，唯有阑干，伴人一霎。”这是在宋宁宗庆元二年（1196）冬，白石从浙江武康赴无锡，路经吴松，回忆起五年前除夕雪夜同小

红泛舟过垂虹桥的往事，怀恋“低唱”他“新词”的小红的。小红此时已适他人。景依旧，人已迁，哀婉之思，绵绵不尽。

还有特别值得指出的是，由于他的自度歌曲“音节文采，冠绝一时”，所以当时有不少词人名家纷纷填词，依声唱和。其中填词最多的是“音节谐婉”、“石湖把玩不已”的《暗香》和《疏影》。张炎说：“白石《暗香》、《疏影》二曲，前无古人，后无来者，自立新意，真为绝唱！”当时就有 20 多位名家依声唱和，词作竟多达六七十首，这在中国音乐文学史上的影响也是不多见的。其余的也都有多位词坛名家填词唱和。

《四库全书·总目提要》云：《白石道人歌曲》“诗格高秀，为杨万里等所推。词亦精深华妙，尤善自度新腔，故音节文采并冠绝一时……其九歌皆註律吕于字旁，琴曲亦註指法于字旁，皆尚可解。唯自制曲……皆记拍于字旁。宋代曲谱，今不可见，亦无人能歌。莫辨其似波似磔，宛转欹斜，如西域旁行字者。节奏安在？然歌词之法，仅仅留此一线，錄而存之，安知无悬解之士能寻其分判者乎！鲁鼓薛鼓，亡其音而留其谱，亦此意也……”

后世学者对白石的诗、词，尤其是自度新腔在音乐文学史上的辉煌成就给予了高度的评价，从中也让我们了解到白石 17 首曲谱的情况：其一，是谱字难认，“如西域旁行字”。其二，从“节奏安在”？可知原谱没有点上板眼节拍。其三，17 首是仅存的宋词曲谱，“歌词之法，仅仅留此一线”。其四，因“亦无人能歌”，所以“录而存之”，以俟“悬解之士能寻其分判”！

那么，对于 17 首曲谱如何才能妥善译解，使之成为照谱可歌之曲？下面我们就来研究认识 17 首的谱字。

第二节

白石道人歌曲 17 首的谱字、调名、音高定律及其译谱

一、17 首的谱字是工尺谱的减字谱

17 首所用的谱字，在朱熹的《琴律说》，在《事林广记》中都有记载，就是用这种谱字列出八十四调各调的音阶，用这种谱字记录了套曲《愿成双》等。在《词源·八十四调表》中，是用这种谱字列出的各调的住声谱字；在《管色应指字谱》中，列出的也是这种谱字；还有在《宫调应指谱》中，用这种谱字列出了七宫十二调各调的住声谱字。还有在明人王骥德《曲律》中，所载宋代《乐府浑成集》中的《娟声谱》和两首《小品谱》，也是用的这种谱字。陈澧《声律通考》称这种谱字为“当时俗字”。现代人们多称此为“宋代俗字谱”，也有称作“燕乐字谱”的。

这些当时俗乐所用的谱字，究竟是什么谱字？他是属于什么系统的乐谱？

杨荫浏先生认为：“宋代的燕乐字谱是近世工尺谱较早的形式。”（见与阴法鲁先生合著《宋·姜白石创作歌曲研究》人民音乐出版社 1979 年出版）此后人们多取杨说。有的学者及《中国音乐辞典》（人民音乐出版社，1985 年版）都认为这种燕乐俗字谱“是近世工尺谱较早的形式”，有说“就是近代工尺谱的前身”，还有说“它的历史悠久……一直发展为明清以来通行的工

尺谱”等等。遗憾的是，这几种说法都没有说出他们的根据是什么。

事实上，这种结论恰恰是本末倒置了。宋代俗字谱不是近世工尺谱较早的形式，不是它的前身。正相反，宋代俗字谱原是工尺谱的减字谱。就产生先后而论，它是产生在工尺谱创用之后，是先有工尺谱，而后才有它的减字谱的。它和唐以来的古琴谱一样，是同属减字谱系统的乐谱。古琴减字谱，是指法文字谱的减字谱，是文字谱在先，其减字谱在后。同样，工尺谱的减字谱，是工尺谱在先，其减字谱在后的。只有弄清了它的谱系，才能正确认识它的谱字。

在《白石道人歌曲》集中列有《古今谱法》：

例 3-1

古今 谱法	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄清	大清	太清	夹清
	合	下	四	下	一	上	勾	尺	下	工	下	凡	六	下	五	高
		四		一					工		凡			五		五

下面就按白石列出的《古今谱法》中工尺谱字的顺序，把 17 首所用的谱字，逐一解释如下。

厶：是“合”字的减字谱字。它是取“合”字下方的“口”，便写作“厶”的。这从“涓”字，古人有时写作“涓”；“员”，有时写作“负”；“强”有时写作“強”等，其中的“口”皆可写作“厶”可证。《词源》中的“合”写作“厶”，这是取“合”字的上方三笔而成。“合”的减字谱字是个很明显的例子，有取上方作“厶”的，有取下方作“厶”的，这足以说明只能是先有“合”，而后才有它的减字谱字。绝不是“是近世工尺谱较早的形式”。

ㄣ：是“四”字。17 首与《词源》及《事林广记》中的

“四”同作“マ”。

一：是“一”字。“一”字有时原样写入，有时用其便写，作“丶”。17首中的“一”，绝大部分写作“一”，偶尔有写作“丶”。《事林广记》中的“一”，皆写作“丶”。

么：是“上”字。“上”字的草书作“ㄥ”，人们在传抄传刻中写作“么”、或写作“ㄥ”，17首中有这两种写法。《事林广记》中的“上”字写作“么”。

ㄥ：是“勾”字。它是取“勾”字中间一笔作“ㄥ”。17首与《词源》中的“勾”同作“ㄥ”。《事林广记》中“勾”作“ㄥ”。

人：是“尺”字。它是取“尺”字的下方两笔作“人”。17首与《词源》中的“尺”同作“人”。也有取其上方两笔作“コ”的，如朱熹《琴律说》。

ㄣ：是“工”字。它是取“工”字上中两笔草书连写作“ㄣ”。17首中的“工”绝大部分都写作“ㄣ”，有时也有取中间一笔做“丨”。写作“丨”一般都不单独出现，而是用在左右结构的双字谱里，如《杏花天影》上片“时”字谱“ㄣ”，《扬州慢》上片“青”字谱“ㄣ”，其左旁都是“工”字。王骥德《曲律》载宋代《乐府浑成集》里的《小品谱》中的“工”字，也有写作“丨”的，也是用在双字谱里。单独出现的“工”字，都写作“ㄣ”。

ㄣ：是“凡”字。17首中的“凡”，在不同的版本中有几种写法：张本中的“凡”大多写作“ㄣ”，但有时也写作“ㄣ”或连笔写作“ㄣ”。陆本与朱本的“凡”，大多写作“ㄣ”，“ㄣ”或“ㄣ”，有时也作“ㄣ”、“ㄣ”或“ㄣ”。写法不同的原因，是因为陆、朱、张本虽都出于陶宗仪抄本，但因陆、朱两本是根据符

抄刻印，所以谱字的写法与字体大体相同。张本是根据周抄刻印，所以字体及写法与陆、朱两本不同。这是与抄写人用草书或正写有关。

久：是“六”字。17首中的“六”，大多写作“久”或“𠂔”，有时也原样写上。《事林广记》中“六”字的写法与17首同。唯《词源》中的“六”写作“幺”，但张炎在《四宫清声》中，已注明它是：“六字、黄钟清声。”

ㄅ：是“五”字。它是取“五”字中间两笔草书连写而成。17首中的“五”，全部写作“ㄅ”。《词源》中的“五”字写作“ㄅ”，是取上中三笔，在《四宫清声》中已注明它是：“五字，太簇清声。”

ㄅ：是“高五”。17首中的“高五”皆写作“ㄅ”，它是一笔写成的。在张本中，有时分两笔写作“ㄅ”，就误成了“一、大住”（ㄅ）。如《扬州慢》上片“喬”字谱，下片“仍”字谱。

《古今谱法》里列出的是十二律并四清声，和与之相对应的是16个工尺谱字，而以上解释的只有11个，那是因为其中的“下四”与“四”都用“マ”，“下一”与“一”都用“一”，“下工”与“工”都用“一”，“下凡”与“凡”都用“リ”，“下五”与“五”都用“ㄅ”。十一个再加上这五个低一律的谱字，正是十六个。尽管“下四”与“四”都用“マ”，“下一”与“一”都用“一”等，但在曲调中并不难区分，如《扬州慢》是以夹钟为宫，曲中的“一”皆是夹钟“下一”。“マ”，皆是太簇“四”（是它的变宫音）。又如《角招》是以黄钟为宫，曲中的“マ”，皆是太簇“四”（是它的商音）。“一”，皆是姑洗“一”（是它的角音）等等。知音者自然可以作出正确的判断。

以上《古今谱法》列出的这些谱字，在17首中除一字用一

声单独使用外，白石还往往用其中的两个谱字或上下叠写，或左右并列，又组成了上下结构和左右结构的双音谱字。双音谱字在17首中每首都有。

在17首的双字谱中，还有几个是《古今谱法》以外的谱字，即“折”、“掣”、“反”、“拽”、“大住”、“小住”等。这些谱字都经常出现，尤其是“折”、“反”、“住”，17首不仅每首中都有，而且是多次出现，但这些谱字在研究白石谱的学者中却是疑义最多的。现分别解释如下：

𠂔：是“折”字。“折”字的草书作“𠂔”，它是取其右旁作“𠂔”，有时写作“𠂔”。它就是《词源·讴曲旨要》中所说的“折、拽悠悠带汉音”中的“折声”谱字。《词源·管色应指字谱》里有“𠂔”，下注“折”。折声的谱字不单独使用，它是用在双字谱中的第二个谱字。

关于折字法，《事林广记·音谱类·总叙诀》云：“折声上生四位，掣声下隔一宫。”（这里的“一宫”是“两宫”之误，详后）我们从隔八相生法（隔八相生五度），可以推断出“折声上生四位”的“四位”，当是“两宫”。“折声上生四位”即“折声”是依它所在的双字谱中第一声为基音，向上“两宫”之声。如第一声是宫，“折声”当为角；第一声是角，“折声”当为徵；第一声是徵，“折声”当为变宫等。其中虽然有时为大三度，有时为小三度，但皆是向上“两宫”之声。同书《寄煞诀》（后至元本）中有“折、掣四相生”一语，可知“掣”与“折”同。“折声”的“四位”既是“两宫”，可证“掣声”的“下隔一宫”当是“下隔两宫”之误。所不同的是折声是“向上两宫”，而掣声是“向下两宫”。这是古人编成的歌诀，上下互文，上用“四位”，下用两宫，既不重复，又便于记忆。

17首不仅每首中都有“折声”，而在双字谱里出现最多的就是“折声”的谱字，如令曲《杏花天影》中共七处，《鬲溪梅令》共五处，《醉吟商小品》共五个韵句，每句都有。慢曲就更多了，《秋宵吟》中就有九处等等。不仅白石自度曲中有折字，范石湖作的《玉梅令》曲中也有折字。白石从乐工故书中得到的《霓裳中序第一》是前朝的古谱，其中也有折字。在明王骥德《曲律》中著录宋人的《乐府浑成集》里的两首《小品谱》中每首都有折字。以及《事林广记》中的《愿成双》曲，无一首不用折字。可见折字在古代歌乐中的重要性。由于折声在曲中时而出现，折声之后的音都低于折声，与折前的基音形成了曲折，使旋律委婉动听。

但是，研究白石自度曲的学者却多认为白石谱里无折子，任铭善先生在《论白石词谱中之折字》一文中说：“折字之义，为越九歌作，与十七调旁谱无与也……无折字之法，则亦无折字之符识，依旁谱已究姜词之唱法者，不问折字可耳！”

夏承焘先生采取了任氏之说，认为“白石十七谱里并没有折字，折字只越九歌谱里有，说在附錄任铭善文”（见夏承焘《唐宋词论丛》）。

罗蔗园先生在《折字说略》文中认为：“折字为犯调之指法，弦乐管乐均适用之。”并认为十七调中“更不必适用折字之法也”（见《唐宋词论丛》）。

方成培《香研居词麈》记载有：“郑世子云：今乐家亦有‘折声上生四位，掣声下隔两宫。反声宫闰相顶，丁声上下相同’之说。”正因为宋代歌曲里有折声，所以朱载堉才说：“今乐家亦有折声上生四位。”“亦有折声”一语，正说明了前朝定有。况且，折声在《词源·讴曲旨要》及《事林广记·总叙诀》中都有记载。

还有学者认为：“俗字谱中的‘フ’号……是将谱字折低半音的变化音记号，相当于现代记谱法中之降记号。”

杨荫浏先生认为：“‘フ’是‘折’，是音调上的‘豁’和‘落’或音乐后面外加的装饰音……但昆曲的‘豁’、‘落’，是结合了歌词的字声而适当应用的，去声字才可用‘豁’，上声字才可用‘落’，在使用上有着严格的规律。姜白石词调中所用的折，则并不是如此……用‘折’与否，根本与字调无关；‘折’只是音调方面的一种装饰而已。”杨先生虽认为有折字，但所译出之谱，时而向上折，又时而向下折。而且向上向下折出的高低又各不相同。这里只举一首如《鬲溪梅令》“绿”字谱中的“折”，向上折“一宫”；“处”字谱中的“折”，向下折“两宫”；“中”字谱中的“折”，又向上折“两宫”；“觅”字谱中的“折”，又向上折“一宫”；“一”字谱中的“折”，又向下折“两宫”。（见与阴法鲁先生合著《宋·姜白石创作歌曲研究》人民音乐出版社1979年版）杨先生如此译谱，其中的随意性太大，已失去了白石用折字的原意。

白石自度曲中的折字，除了17首中向上“两宫”的折法外，还有一种“微高”的折法，那就是《越九歌》中的折字法，此种在后面《越九歌》节中再作说明。

ㄅ：是“掣”字。它是取“掣”字的右上方两笔作“ㄅ”。它就是《词源·讴曲旨要》中所说的“反、掣用时须急过”中的“掣声”谱字。《词源·管色应指字谱》中有“ㄅ”，下注“掣”。掣声的谱字不单独使用，它是用在双字谱中的第二个谱字。

关于掣声，《事林广记·音谱类·总叙诀》云：“折声上生四位，掣声下隔一宫。”（两宫之误）“掣声”是与“折声”相对的，折声是向上两宫，掣声是向下两宫。即掣声是依它所在的双字谱中第一声为基音向下“两宫”之声。假如第一声是宫，“掣声下

隔两宫”当为宫下之羽；第一声是角，“掣声下隔两宫”当为宫等。掣声在 17 首中用得不多，仅《扬州慢》中有两处，一处是在上片的“麦”字谱中，一处是在下片的“赋”字谱中。

研究白石谱的学者，多不认为有掣声。夏承焘先生认为：“如《扬州慢》‘麦’旁作‘介’，是‘尺’下加音节符号。”（见《唐宋词论丛》）杨荫浏先生认为：“‘ㄱ’为掣，系姜谱所无。”因杨先生认为白石谱里没有掣声，所以在对《扬州慢》译谱时，就把这两处的掣声谱字都删去了。原来“麦”与“赋”都是双字谱，皆改译作单音，这就完全失去了白石原作的婉转之美。

フ：是“反”字。它是取“反”字的右笔作“フ”。它就是《词源·讴曲旨要》“反、掣用时须急过”中的“反声”谱字。“反声”谱字不单独出现，它是用在双字谱中的第二个谱字。

《事林广记·音谱类·总叙诀》云：“反声宫闰相顶。”这是对“反声”的解释。“宫闰相顶”的“宫”，是指该曲的宫音；“闰”，是指比宫音低一律的闰宫，即变宫。《事林广记·律生八十四调》称变宫为闰宫，《词源》称变宫为闰。所以宫、闰，指的是宫与变宫。“相顶”在音乐中表示相接。“宫闰相顶”，当指从宫到变宫，即“向下一宫”。

“反声宫闰相顶”，因是被编成的歌诀，所以有举一反三之意，它并不限于双字谱中第一音必须是宫音时，第二音才能用“反声”（构成“宫闰相顶”），而是七声中任何一声，凡是在双字谱里第二个谱字是“フ”的，它皆是依第一个谱字为基音向下低“一宫”之声。这“一宫”，有时是一律，有时是两律。如第一个谱字若是清角，反声即为角；第一个谱字若是羽，反声即为徵，余类推。在 17 首中，用反声的共有 70 多处。反声和折声一样，在宋代词乐中是个常用的而且又举足轻重的谱字。

夏承焘先生说：“フ，这字谱中很多，不能断定是什么符

号。”杨荫浏先生认为：“‘ㄅ’与‘フ’之为同一符号。”“‘フ’为‘ㄅ’之草书，是延长符号，有的时候，与‘ㄅ’互用。”其实，“フ”既不是“ㄅ”的草书，也不是延长符号，更不能与“ㄅ”互用。由于杨先生把反声误认为是延长符号，所以在译谱时，就把原来有反声的双字谱全部改译作单音。这样就大大减弱了白石曲调的谐婉之美，及所要表达的感情深度。

“反声”的谱字作“フ”，“工”字作“ㄣ”，“反”字的撇长，“工”字的撇短，二字极易混淆，译谱时当仔细分辨：凡是单独出现的，都是“工”字；在双字谱中，第一个谱字是“フ”的，也都是“工”字；第二个谱字是“フ”的，有“工”也有“反”。因白石谱的几个版本抄写的大多不分，所以只有在曲调中辨别看它是“工”或是“反”了。

ㄣ是“拽”字。“ㄣ”是“曳”的古写，加手旁的“拽”是后来才有的（见《说文解字》）。它就是《词源·讴曲旨要》“折、拽悠悠带汉音”中的“拽声”的谱字。“拽”字不单独出现，它也是用在双字谱中的第二个谱字，表示要第一个谱字拖拽，用来延长其声的。

在17首中慢曲子里，每首中都用“拽”字。它有时出现在句首，有时出现在句中，有时出现在句尾。在叙事抒情的慢曲子里，用“拽”字要求歌唱时声腔连绵不断、悠悠慢拽。正如白居易诗中云：“慢拽歌声唱渭城。”而在四首令曲中，没有一首用“拽”字的。

杨先生对“拽”字的译谱，往往是加上些音，如《翠楼吟》中“拽”字共十处，全部是用加音的办法来处理的。这就完全失去白石作曲时用“拽”字的本意了。

以上所论的“折”、“掣”、“反”、“拽”四个谱字，“折声”

是“向上两宫”，“掣声”是“向下两宫”，“反声”又是“向下一宫”。那么白石在作曲写谱时为什么不直接用“上两宫”、“下两宫”或“下一宫”的工尺谱字，而要用“折”、“掣”、“反”声来表示呢？那是因为这些谱字除了能表示“上两宫”、“下两宫”或“下一宫”之音外，本身还兼有表示歌唱时快慢表情的作用，这就是《词源·讴曲旨要》中所说的“反、掣用时须急过，折、拽悠悠带汉音”。说明了歌唱时用反、掣声要稍快，用折、拽声须缓作的要求。至于快慢程度，则要根据本曲内容的情感需要而定。这是中国传统古乐谱记谱法中所特有的内涵，就像古琴谱中的“撞”和“进复”，都是同样的三个音，但所表达的情趣却截然不同。

ㄅ：是“大住”。“大住”的谱字不单独出现，它也是用在双字谱中的第二个谱字，表示要第一个谱字延长其声的。在白石的慢曲子里，每首上下片两结声住字处的双字谱里都用它；曲中的大部分韵字处也用它。它就是用在慢曲子里韵字处作“大住”的谱字。正如《词源·讴曲旨要》所云“大顿声长小顿促”，“大顿小住当韵住”。也就是说，它是用在慢曲子里韵字处的延长符号。

“大住”的谱字作“ㄅ”，与“五”字作“ㄅ”的写法相同，其区别的方法是：凡是在韵字处的双字谱下方的“ㄅ”都是“大住”；凡是在曲中单独出现的“ㄅ”，和在双字谱里第一个谱字是“ㄅ”的，都是“五”字。

ㄆ：是“小住”。“小住”的谱字也不单独出现，它是用在双字谱里的第二个谱字，表示要第一个谱字延长其声的。在白石的令曲子里，每首上下片两结声住字处的双字谱里都用它；曲中的大部分韵字处也用它。它就是用在令曲子里韵字处作“小住”的谱字。

“小住”的谱字作“リ”，与“凡”字作“リ”的写法相同，其区别方法是：凡是在曲中单独出现的“リ”，不论令曲或慢曲，都是“凡”字。而在韵字处的双字谱里，其第一个谱字是“リ”的，皆是“凡”，第二个谱字是“リ”的，都是“小住”。在非韵字处的双字谱里，第一个谱字是“リ”的，也都是“凡”，第二个谱字是“リ”的，除“凡”外，还有是“掣声”的，见《扬州慢》。

有一首例外的，就是属于慢曲的《霓裳中序第一》的住声谱字也用“リ”。因《霓裳中序第一》不是白石作曲，他在序中已说明是从乐工故书中得到的唐代古谱，所以曲中所用的住声谱字是和“乐工故书”中所用的住声谱字是一致的。因为在不同的古谱里，有个别使用与众不同的谱字，这些古人多在书中发凡里一一说明。因为“乐工故书”已不传了，故此我们无法看到书的凡例。但从本曲的大部分韵字处都用“リ”看，就可以断定它在此是作为“大住”的谱字使用的。

近人丘疆斋先生以为句中的“リ”号都是“フ”号之误（见夏承焘《唐宋词论丛》）。这是把“凡”（リ）和“工”（フ）与“反”（フ）混为一谈了。

杨荫浏先生认为：“‘フ’系‘リ’之草体——‘リ’字稍草成‘フ’，更草成‘フ’——二字实为一字。”这也是误解。因杨先生把“工”（フ）与“反”（フ）相混，又误认系“リ”之草体，所以译谱时遂当成一个谱字，都按延长符号“小住”处理了。其实，“フ”并不是“リ”的草书，“リ”的草书写作“𠂔”，见朱孝臧《彊村丛书》本多用这种草书连体写法。

力：是用在近曲、慢曲中，押入声韵字处的“小住”。《词源·管色应指字谱》里有“力”，下注“小住”。它不单独出现，是用在双字谱中的第二个谱字，表示要第一个谱字作“小

住”的。

如《淡黄柳》的“寂”字，《疏影》的“北”字，《暗香》的“国”字，这些入声韵字都用“力”作小住。

入声字的字音声调是“入声者直而促”（《事林广记·幼学类·字有四声》）。在近、慢曲歌唱时，需吐字后即作停顿，或吐字后稍顿再作拖腔，这样才能把入声“直而促”的字音声调在唱腔中表达清晰。这就是白石用“力”作入声韵字的小住以区别用“リ”作非入声韵字小住的原因所在。用它不仅与非入声韵的小住区别开来，而且，其中还含有顿挫之意。它也是和“折”、“掣”、“反”声一样，又是一个兼带唱法表情提示的谱字。

《淡黄柳》的“正”字、“单”字，及平声韵《扬州慢》的“昏”字，都非入声字，而白石也用“力”作“小住”，推测其用意就在于表明此等字在歌唱时可稍加停顿之故。

杨荫浏先生没能认清这个谱字，在延长符号节中，认为“‘力’疑是同一符号‘ㇿ’之不同写法”。又在旁谱校勘章里指出《淡黄柳》中的“‘力’即‘ㇿ’”，又把它和“大住”混淆了。对此谱字误解的还有何静源先生，他在《对于姜夔十七谱非工尺符号表意的商榷》文中，也将“力”认为是其他谱字的误字。并认为：“在工尺下面的只应该有三种符号，即‘ㇿ’、‘リ’、‘フ’。它们都应该是住声符号。”从这里可以看出，何先生不仅误解了“力”谱字，而又把“フ”也误认为是住声符号了。

其实，白石谱里的住声谱字有三种，即“ㇿ”为大住，“リ”为小住，“力”为入声韵字的小住。而杨先生认为：“姜谱所用延长符号，其实只有‘ㇿ’与‘リ’（或‘フ’）二种。”由此可见，杨先生不仅丢掉了“力”，同时也误解了“フ”。很遗憾，这样译谱就失去了白石谱的原貌。

以上是17首所用的工尺谱字共十一个，再加上七个用在双字谱中的第二个谱字，即折、掣、反、拽、大住和两个小住，共计十八个。

正确释读了17首中所有的谱字，完成译谱的第一步，第二步则还必须弄清17首词牌下的调名。

二、17首词牌下的调名是燕乐调的俗名

17首词牌下所注的调名，绝大部分是燕乐二十八调中的俗名。如《淡黄柳》下注正平调，《玉梅令》下注高平调，《石湖仙》下注越调，《暗香》下注仙吕宫等等。这些时号俗名，究竟都是些什么调？即它们的均调是什么？只有先弄通燕乐二十八调，17首词牌下的调名方可得出正确的解释。

但是，关于燕乐二十八调，以往学者的研究还存在着诸多问题没能弄清。我们就先抛开俗乐的祖调、音高与音阶等姑且不论，就只看二十八调的调关系组织结构，究竟是七宫，每宫四调？或是四宫，每宫七调？一直都还没能得到共识。

清人凌廷堪的《燕乐考原》力主燕乐是四均，每均七调。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中提出：“唐代的‘宫、商、角、羽’四调，会不会是四个不同的宫，而宋人所谓七宫，会不会倒是宫声音阶中的七个调呢？换言之，唐燕乐二十八调，会不会是四宫，每宫七调组成。”杨先生认为：“目前我们对燕乐二十八调还只是在怀疑的阶段，还不容易作出明确的结论；而进一步的理解，尚有待于我们继续努力。”

后来，黄翔鹏先生在《唐燕乐四宫问题的实践意义——杨荫浏〈中国古代音乐史稿〉学习札记》一文中，认为“力主唐代燕乐为‘四宫七调’，而非七宫四调”^⑤。

在1985年出版的《中国音乐词典》中，也同时列出四均、

每均七调，和七均、每均四调两种解释。

“七宫四调”或“四宫七调”，虽说都是七四二十八个调，但二者的宫与调的组织结构却大不相同。这就势必要对二十八调再作深入细致的研究。笔者经过了数年的深入研究，朔本探源，弄清了有关二十八调的一系列重大问题，先后发表了《蔡元定燕乐新解》^⑥、《燕乐角调说》^⑦、《燕乐二十八调释》^⑧、《燕乐七均二十八调无徵闰角考》^⑨、《燕乐“七宫四调”述论》^⑩的系列论文，弄清了原来燕乐二十八调是根据祖调是仲吕之徵，用清角与变宫的清乐音阶，用“四变为宫”和“七闰为角”的旋宫法转出来的。转出后，再按《新唐书·礼乐志》中记载的“其宫调乃应夹钟之律，燕设用之”的定律准则，使各宫调按十二律之序，各就其位排列出来的。（见例3—2）

例 3-2 燕乐二十八调表

古今谱法	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄清	太清	太清	夹清
	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	高五
燕调七宫																
俗名																
黄钟宫	正宫		大食调							般涉调		大食角				
大吕宫		高宫		高大食调							高般涉调		高大食角			
夹钟宫				中吕宫		双调							中吕调		双角	
仲吕宫			正平调		小食角	道宫		小食调								
林钟宫					南吕调		歇指角	南吕宫		歇指调						
夷则宫						仙吕调		商角	仙吕宫		商调					
无射宫								黄钟调		越角	黄钟宫		越调			

把上表展开，燕乐宫、商、羽、角声诸调的均调所应之律及住声谱字就一清二楚了。

宫声七调:

正 宫: 律应黄钟, 均调名: 黄钟宫, “合”字住。

高 宫: 律应大吕, 均调名: 大吕宫, “下四”字住。

中吕宫: 律应夹钟, 均调名: 夹钟宫, “下一”字住。

道 宫: 律应仲吕, 均调名: 仲吕宫, “上”字住。

南吕宫: 律应林钟, 均调名: 林钟宫, “尺”字住。

仙吕宫: 律应夷则, 均调名: 夷则宫, “下工”字住。

黄钟宫: 律应无射, 均调名: 无射宫, “下凡”字住。

商声七调:

大 食 调: 律应太簇, 律调名: 太簇(为)商,

均调名: 黄钟(之)商, “四”字住。

高大食调: 律应夹钟, 律调名: 夹钟(为)商,

均调名: 大吕(之)商, “下一”字住。

双 调: 律应仲吕, 律调名: 仲吕(为)商,

均调名: 夹钟(之)商, “上”字住。

小 食 调: 律应林钟, 律调名: 林钟(为)商,

均调名: 仲吕(之)商, “尺”字住。

歇 指 调: 律应南吕, 律调名: 南吕(为)商,

均调名: 林钟(之)商, “工”字住。

商 调: 律应无射, 律调名: 无射(为)商,

均调名: 夷则(之)商, “下凡”字住。

越 调: 律应黄钟, 律调名: 黄钟(为)商,

均调名: 无射(之)商, “合”字住。

羽声七调:

般 涉 调: 律应南吕, 律调名: 南吕(为)羽,

均调名: 黄钟(之)羽, “工”字住。

高般涉调: 律应无射, 律调名: 无射(为)羽,

均调名：大吕（之）羽，“下凡”字住。

中吕调：律应黄钟，律调名：黄钟（为）羽，

均调名：夹钟（之）羽，“合”字住。

正平调：律应太簇，律调名：太簇（为）羽，

均调名：仲吕（之）羽，“四”字住。

南吕调：律应姑洗，律调名：姑洗（为）羽，

均调名：林钟（之）羽，“一”字住。

仙吕调：律应仲吕，律调名：仲吕（为）羽，

均调名：夷则（之）羽，“上”字住。

黄钟调：律应林钟，律调名：林钟（为）羽，

均调名：无射（之）羽，“尺”字住。

角声七调：

大食角：律应应钟，律调名：应钟（为）闰，

均调名：黄钟（之）闰，“凡”字住。

高大食角：律应黄钟，律调名：黄钟（为）闰，

均调名：大吕（之）闰，“合”字住。

双角：律应太簇，律调名：太簇（为）闰，

均调名：夹钟（之）闰，“四”字住。

小食角：律应姑洗，律调名：姑洗（为）闰，

均调名：仲吕（之）闰，“一”字住。

歇指角：律应蕤宾，律调名：蕤宾（为）闰，

均调名：林钟（之）闰，“勾”字住。

商角：律应林钟，律调名：林钟（为）闰，

均调名：夷则（之）闰，“尺”字住。

越角：律应南吕，律调名：南吕（为）闰，

均调名：无射（之）闰，“工”字住。

这个二十八调表，与沈括《补笔谈》卷一所载俗乐的律调

名、时号俗名、及住声谱字完全相合；与白石 17 首词牌下所注的俗名及住声谱字皆相合；与王灼《碧鸡漫志》散见于各卷中的俗名和均调名完全相合；与周密《齐东野语·六么羽调》中所举的俗名、均调名完全相合；与张炎《词源·八十四调》中二十八调的均调名、俗名及住声谱字完全相合；与陈元靓《事林广记·八十四调》表中二十八调的均调名、俗名及所用谱字完全相合。

从此表清楚可见，俗乐二十八调是七宫、每宫四调，而非四宫、每宫七调。

用这个表，对照白石 17 首词牌下所注的时号俗名，它们的均调是什么，便可一目了然了。

三、关于燕乐调的音高定律

《新唐书·礼乐志》在记完二十八调俗名后说：“有与律吕同名，而声不近雅者，其宫调乃应夹钟之律，燕设用之。”特别指出燕设用时俗乐宫调的音高定律准则。

这里说的宫调，即七弦古琴的正调，也就是宋人说的祖调，是仲吕之徵（以仲吕为宫），而非黄钟宫或今人认为的林钟宫^①。“其宫调乃应夹钟之律”，正是宫调仲吕宫应夹钟之律，俗乐比雅乐低二律。在音乐实际中正是这样，17 首中的《扬州慢》与《长亭怨慢》，白石在词牌下自注中吕宫，而上下片皆用夹钟“下一”住，这就证实了直到南宋姜白石时代，俗乐仍然是按照“其宫调乃应夹钟之律”，比雅乐低二律的定律准则应用的。

在燕乐二十八调中，仲吕宫是以夹钟为宫；南吕宫是以林钟为宫；黄钟宫是以无射为宫等。下面列出燕乐七宫在《古今谱法》中的音高位置。

明人王骥德《曲律·论宫调》云：“其宫调之中，有从古所不能解者：宫声于黄钟起宫，不曰黄钟宫，而曰正宫；于林钟起

宫，不曰林钟宫，而曰南吕宫；于无射起宫，不曰无射宫，而曰黄钟宫；其余诸宫，又各立名色。盖今正宫，实黄钟也，而黄钟实无射也。沈括亦以为今乐声音出入，不全应古法，但略可配合，虽国工亦莫知其所因者，此也。”王骥德是明万历年间有名的作曲家兼曲律学家，他指出了当时“黄钟实无射也”等，所举各宫俗名与上表完全一致。尽管他没有弄清其中的原因，但他能把“其宫调之中，有从古所不能解者”的内容，如实地记录下来，是十分可贵的，使我们得知明人在音乐实践中仍是继承古法，按照“其宫调乃应夹钟之律”应用的。

俗乐七宫的音高确定后，每宫中的商、羽和闰角调也就随之而定了。二十八调共七宫，每宫四调。17首所用之调，去其重复，共用了二十八调中的十一个调。这十一个调就分布在除了高宫外的其余六宫中，见例3—3表。

四、关于对17首歌曲的译谱

对白石17首歌曲的译谱，应当根据《古今谱法》来译谱。白石把《古今谱法》列在卷二末，卷二是《越九歌》，《越九歌》全部是用律吕谱字记谱的。接下来卷三至卷六中的17首宋词乐谱，全部是用工尺谱的减字谱记谱。白石在此列出《古今谱法》，不仅明确了前后所用的律吕与工尺的对应关系，更重要的是它是古人作曲、唱曲、演奏定调所依据的音律准则，不论唐宋尺律如何变化，合字对黄钟则是不变的，这是古人所遵循的法则，所以白石称它为《古今谱法》，列在他的歌曲集中，可见其重要性。

《古今谱法》中的今谱指的是工尺谱；古谱指的是律吕谱。律吕谱字之所以取十二律并四清声，共十六声，有着古老的传统，《周礼·春官·小胥》注云：“钟磬者，编次之，二八十六枚而在一虞谓之堵。”（见《宋史·乐志》）宋人依然用此十六声。

《古今谱法》实质上就是《淮南子·天文训》中记载的“甲子仲吕之徵也”，即祖调的律吕谱字与工尺谱字的对应关系表，也是古琴的正调又称宫调的音律谱法表。

白石列出的《古今谱法》在张炎《词源》中称作《古今谱字》，二者全同。也与沈括和蔡元定著作中记述的工尺与律吕的对应关系完全一致。正因为它是古人作曲记谱、演唱定调的音律准则，所以对后人研究古谱，研究燕乐调，研究白石自度曲及译谱都有着非常重要的意义。

例 3-3 燕乐七宫与《古今谱法》对应表

古今 谱法	黄 大 太 夹 姑 仲 蕤 林 夷 南 无 应 黄 清 大 清 太 清 夹 清													
	合 下 四 下 一 上 勾 尺 下 工 下 凡 六 下 五 高													
燕乐七宫 (俗名)	四 一 工 凡 五 五													
	正 高 仲 道 南 仙 黄 宫 宫 吕 宫 吕 吕 钟 宫 宫 宫 宫 宫													

陈澧在《声律通考》论译姜谱曰：“姜尧章填词及自制曲……以朱子琴律说及词源考之，可由俗字而得当时字谱，由当时字谱而得律吕；又以其宫调考之，可由律吕而得其宫商，又由宫商而得今之工尺。如扬州慢首句云：‘淮左名都’，其旁注‘久リ一入’，乃‘六、凡、工、尺’四字，即黄清、无、南、林四律；此曲中吕宫以夹钟为宫，则黄清、无、南、林为羽、徵、变徵、角四声，即今之‘五六凡工’也。此已不啻重译而通矣！”陈氏这里所举的《扬州慢》首句四字为例的译谱，就是根据《古今谱法》按照燕乐“其宫调乃应夹钟之律”来译谱的。

夏承焘先生的译谱，是按陈氏说的方法，“盖以上字配宫声。兹依其法译十七谱”，每首都译出了人们习惯用的以“上”字为宫的“今工尺”（见《唐宋词论丛》）。

杨荫浏先生给夏先生来函，认为：“译成‘今工尺’时……最好改用‘凡’来译姜白石的宫音……现在的‘凡’音刚合姜白石‘上’音的地位，即宫音的地位。”夏先生并没有采取杨先生的这个建议。

杨先生认为：“当时所用的是旧音阶，其所用调名，都是指旧音阶而言；我们现在翻译的时候，不得不用现代所通行的新音阶，则译后的调名，便必须常比原来宫音所在的位置，低一个纯四度。”

其实，白石所用的音阶并不都是旧音阶（杨先生说的旧音阶，是指用变徵和变宫的古音阶。新音阶，是指用清角和变宫的清乐音阶。），17首中大部分是用清乐音阶。除《徵招》、《角招》是用古音阶外，而《扬州慢》、《长亭怨慢》、《杏花天影》、《秋宵吟》等，都是用的清乐音阶。因此，还不能说“其所用调名都是指旧音阶而言”。杨先生的译谱，因说每首都比原来宫音“低一个纯四度”，已不是白石原注的调了，于是就把17首的原注调名全部删去了，谱字也都去掉了，只把所译出的谱用五线谱记谱，写在白石原词之上（见杨荫浏与阴法鲁合著《宋·姜白石创作歌曲研究》）。

这种译谱办法实不可取。对于研究古乐谱来说，既不能删改原注调名，也不能省略原曲谱字，必须按原调译谱。我们知道中国传统调名，既能表示出调高，又能显示出调式。如《惜红衣》用无射宫，表示是以无射为宫之宫调，《淡黄柳》用正平调即仲吕羽，表示是以仲吕为宫之羽调等等，这些原注调名是不能删改或变动的。因杨先生的译谱比原来的宫音“低一个纯四度”，又把原调名和谱字都删去了，这样一来，译出的谱，究竟宫调如何？以及对谱字的认识有没有问题？人们一时不易发现，不易核实了。而在后来出版的音乐史书中，凡论及17首谱者，大多是

引用杨先生的译谱为例。很遗憾，从杨先生的译谱中已看不到白石 17 首宋词曲谱的原貌了。

笔者对 17 首的译谱，是按照白石自注调名，根据他书中列出的《古今谱法》直接译成现代乐谱的。译出的谱前所标的调高即宫音的音高位置，是按黄钟等于 C 来定的。这是根据七弦古琴的一弦黄钟为 C。前面说过《古今谱法》也是古琴的正调又称宫调的音律谱法表。正调是以一弦黄钟合字为徵，三弦仲吕上字为宫的仲吕均。清代的琴书谱集中，古琴的正调就直接标着仲吕均。现代琴人都知道，以三弦为宫的正调（仲吕均）是 F 调，一弦黄钟为 C。在音乐实际中一直都是这样应用的。

关于 17 首的板眼，夏承焘先生曾提出过：“译白石谱有一个疑难的问题，就是谱里为什么没有板眼符号？从前人都说由于‘失拍’，杨荫浏先生也如此主张，他说：‘可能原来朱笔所点，鐫板时未曾鐫入；亦可能当时唱起来虽有节奏，但因每次伸缩不同，作者未加详细点定；不点定则可由唱奏者斟酌为之……’”夏先生认为白石填词作《霓裳中序第一》的原谱，“他的记谱方式完全和白石自度各曲相同，也没有拍眼符号。明人王骥德作曲律，载宋代乐府混成集的林钟商一类的娑声谱、小品谱三段，也是如此。或者宋时歌谱本不点板眼。”（见《唐宋词论丛》）

正如夏先生所言，宋时歌谱本不点板眼，17 首谱和现存的古琴谱一样，在记谱时原就不点板眼，并不是由于“失拍”。

笔者对 17 首的译谱，采取了对琴曲古谱的打谱方法。

我们知道，在中国音乐史上古谱流传下来最多的是古琴谱，现存有 660 多个不同名的琴曲，3300 多个不同的传谱。这么多的琴谱都是用古琴专用的减字谱记写下來的，晚清以前的琴谱中原都没有记上板眼节拍，这其中有一部分是琴家代代口授心传至今还在演奏着，还有相当大部分古谱需要琴家来发掘打谱后，方

可照谱按拍弹奏。

“打谱”是琴家俗语，是把一首原来没有板眼节拍的琴曲通过打谱订拍记出旋律，使琴人可以照谱按弹，这整个过程叫“打谱”。打谱中牵涉到诸多方面的问题。如以《古怨》为例：首先要研究此曲的调，弄清什么是侧商调及其调弦法；要考释谱中的疑难古指法谱字；要对在传抄传刻中所造成的版本之误进行校勘；要研究作曲者的时代背景，创作意图及本曲所要表达的情感内容；还要懂得中国传统音乐的节奏方法及古人在乐句中的运用等等。最后才是完成订拍工作。

关于中国传统音乐的节奏，古人早有论述，在明万历十八年（1590）蒋克谦撰辑的《琴书大全·节奏》中云：“夫节奏者，句意节次也。有一字成、二字、三字、四字、五字各分一节，声暂少息。奏者，声再发也，或二三节合成一句，用节奏而成其句意，徐者不至于怠，疾者不至于乱，连者不至于急，每节旋起，意而撫存上意而取下意。昔伊师中谕曰：知起伏，明节奏，最为枢要也。载经云谓，或作或止，作用奏之，止则节之，节奏合而成文，声成其文，方谓之音，如五色相杂成文而不乱，分布得成文章也。”

这段文字言简意赅。古人不仅给节奏下了定义，并进一步对节奏作了解释，而使我们从中得知了这里所说的中国传统音乐“用节奏而成其句意”的乐学内涵。紧接此后的是：

“二字句节奏有三：

有两声慢作，有两声连作，有两声急作。

三字句节奏有五：

先慢一后连二，先连二后慢一，有三声急作，有三声慢作，有使合声作。

四字句节奏有七：

先慢一后连三，先急三后慢一，先连二后慢二，先慢二后急二，有四声匀慢作，有四声匀急作，有使合声作。

五字句节奏有五：

先慢三后连二，先慢一后连四，先慢三后慢二，有五声匀作，有使合声作。

谱中有短仲长句，一字至五字为短句，五字至七字为仲句，七字以上为长句。如使仲句长句节奏，颇依短句节奏相续用之。”

这是对二字句至五字句节奏的多种方法的具体说明，最后又指出如谱中有仲句、长句时的节奏处理方法。

对打谱来说，这可以说是古人为我们留下的一柄钥匙，再加上原谱中概略的“节奏”指示，如缓、急、轻、重、连、息、少息、大息、跌宕、入慢、大慢等等之类，打谱时琴家学者是会掌握并开启运用的。

同样道理，笔者对白石 17 首和《越九歌》共十首的译谱，就是采用了对琴曲古谱的打谱方法来完成的。如以《长亭怨慢》首二句为例略作说明：

“渐吹尽、枝头香絮。是处人家，绿深门户。”这是本曲开头的前两个韵句，它是由一个三字句和三个四字句组成的。“三字句节奏有五”，根据这三字的句意和谱字的旋律音，其节奏采取了“先连二后慢一”。中间的两个四字句，都采取了“先连二后慢二”。最后的“绿深门户”，用了一个变化的“先连二后慢二”。

又如《暗香》下片头两个韵句：“江国。正寂寂。”一个二字句，一个三字句。“二字句节奏有三”，“江国”用“两声慢作”。“三字句节奏有五”，“正寂寂”用“先连二后慢一”等等，不再例举。

因宋词是长短句，在译谱时就不划小节线了。曲中的小节线仅是用来断开句逗及划分韵句的。细部音符的时值线，则是根据

个人理解划出的。所译出的谱，每首白石的原注调名和原谱字俱在，不作任何删改，依然是宋词乐谱的原貌，以便于同道相互参证。

五、姜白石的自度曲是珍贵的燕乐调曲谱实例

白石把自己创作的新曲称作自度曲或自制曲。17首中除了《醉吟商小品》、《玉梅令》和《霓裳中序第一》外，十四首词曲都是他创作的。

他在自度曲词牌下注有燕乐调的俗名。从曲谱的实际均调看，所注俗名，所用住声谱字，都与沈括、张炎所记妙合，也与《事林广记》所记相合。为了节省篇幅，现只把他自度曲的自注俗名、实际均调与该调主音，即住声谱字列表如下：

例 3—4 姜白石自度曲自注燕调俗名与住声谱字表

词 牌	自注俗名	实际均调	住声谱字	备 注
扬州慢	中吕宫	夹钟宫	下一（夹钟）	
淡黄柳	正平调近	仲吕羽	マ（太簇）	
角 招		黄钟角	一（姑洗）	词牌下未注俗名， 注有黄钟角
徵 招		黄钟徵	人（林钟）	词牌下未注俗名
杏花天影		夹钟羽	久（黄清）	词牌下未注俗名
长亭怨慢	中吕宫	夹钟宫	下一（夹钟）	
鬲溪梅令	仙吕调	夷则羽	么（仲吕）	
凄凉犯	仙吕调 犯双调	夷则羽 犯夹钟商	么（仲吕）	
秋宵吟	越 调	无射商	久（黄清）	
石湖仙	越 调	无射商	久（黄清）	

暗 香	仙吕宫	夷则宫	下 ^フ （夷则）	
疏 影	仙吕宫	夷则宫	下 ^フ （夷则）	
惜红衣		无射宫	下 ^リ （无射）	词牌下未注俗名， 序中有“以无射 宫歌之”
翠楼吟	双 调	夹钟商	么（仲吕）	

十四首自度曲所用的调，去其重复，共用了燕乐二十八调中的十个调。

姜白石的创作，是我们研究古代燕乐调无比珍贵的音乐实例。如燕乐的祖调是仲吕之徵，而不是林钟宫或正黄钟宫；宫调乃应夹钟之律，俗乐比雅乐低二律而不是高二律；以及南、北宋虽有均调名与律调名之称，但住声谱字皆相同，即它们的均调都是一样的，这一系列重大问题，从这里——都得到了证实。

《扬州慢》与《长亭怨慢》词牌下都注着中吕宫，两曲上下片两住声都是落在夹钟“下一”上，仲吕宫既以夹钟为宫，正是俗乐比雅乐低二律。

关于燕乐的闰，在拙作《蔡元定燕乐新解》中已论述过。闰即变宫，非清羽。《鬲溪梅令》自注仙吕调，即夷则之羽。夷则“下工”是本曲的宫音。全曲共有六处林钟尺，“尺”字是它的变宫音，即“闰”音。但没有一处用“勾”字，即所谓的降七级清羽。

姜白石的名曲《暗香》与《疏影》，自注仙吕宫，即夷则宫，同样是多处用“尺”而不用“勾”字。

范石湖作曲的《玉梅令》，自注高平调，即林钟之羽。林钟“尺”是本曲的宫音。全曲共有九处用“勾”字，即变宫音。有一处用“上”字，为清羽，杨荫浏先生认为是版本之误。它的唱

词是入声字“日”，从旋律曲调与字声的谐和看，倒是别有情趣，我认为它在此只是作为临时变化音出现的。

以上所举四首中的闰音所用的谱字，一个是“勾”，一个是“尺”。我们知道“勾”与“尺”在《古今谱法》中是不分上下的，也就是说，“勾”与“尺”在上述的林钟均与夷则均中，它只能是变宫音，绝没有是清羽的可能性。燕乐的闰为变宫，也从这里得到了证实。

姜白石既然留下了如此难得的燕乐曲谱实例，人们为什么没有用它来印证燕乐理论中的一些实质性问题呢？我们知道自清代《白石道人歌曲》重被发现后，清代的研究多是在谱字的辨识上，并没有译出当时能够演唱的乐谱。近现代的研究，以夏承焘与杨荫浏先生成绩最为显著。遗憾的是，杨荫浏先生译白石谱为今乐谱时认为：“因思文人之言乐理，所讲与其所奏或其听觉之所变别，恒不相符，而有一定之距离（如明清以来昆曲之标燕乐宫调与笛音之不能相符）。姜氏此时已是如此，（从箫笛只六孔，管只九孔可知）……据此想法，在姜谱之不协和处作上下半音之调整（在上下半音调整之时，有时及宫调名称之改动）。乃觉诸曲均谐和可唱。”（见夏承焘《唐宋词论丛·杨荫浏先生来函》）这里杨先生虽说是“有时及宫调名称之改动”，其实他是把17首的原注调名全部改动了。因改动后所译之谱，与姜白石原注调名不符，所以杨先生的17首译谱，索性把姜氏原注的燕调名全部删去了。再加上因杨先生对一些谱字的误解，又在译谱时，把一些双字谱改译作单音，把单字谱加作多音，致使白石自度曲失去了原貌。还有谁会再用一个“名实不符”的古曲来印证燕乐理论中的实质性问题呢？

前面说过，白石的十四首自度曲所用的调，去其重复共用了二十八调中的十个调。若再加上范石湖作曲（白石填词）的《玉

梅令》用的高平调，共用了二十八调中的十一个调。这十一个调不仅是燕乐二十八调中的调，而且也是相和五调——清、平、瑟、楚、侧中的调。

说到这里或许有人会问：相和五调为什么会有那么多调？在拙作《相和五调中的清、平、瑟调新论》和《相和五调中的楚、侧二调考辨》（载《黄钟》1997年第1期和第3期）中，根据《魏书·乐志》中记载的陈仲儒所言：“依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以宫为主，五调各以一声为主，然后错采众声以文饰之，方如锦绣。”辨清了平调是以徵为主；论证了清、平、瑟三调原是三宫十五调，相和五调是五宫二十五个调；说明了隋文帝时代“以此为本，微更损益”，除了各宫的徵调外，全部纳入了燕乐调，与隋唐燕乐七宫二十八调接轨了；指出了正是因为相和五调每调都包含着它同宫的宫、商、角、徵、羽五音调，所以古人才用清、平、瑟、楚、侧的称谓来命名，以此作为各宫五音调的总调名见例3—5。

例3—5 古琴旋宫五调图——相和五调图

紧角为宫 黄钟之宫	紧 三	再紧五	再紧二、七	再紧四
(黄) 宫	徵	商	羽	角
(太) 商	羽	角→	宫	徵
(姑) 角→	宫	徵	商	羽
(林) 徵	商	羽	角→	宫
(南) 羽	角→	宫	徵	商
(黄清) 宫	徵	商	羽	角
(太清) 商	羽	角→	宫	徵
黄钟均	仲吕均	无射均	夹钟均	夷则均

瑟 调	平 调	清 调	楚 调	侧 调
慢角调	正 调	紧羽调		
清、平、瑟三调				
相和四引				
相和五调				

郭茂倩在《乐府诗集·相和歌辞》中说：“《唐书·乐志》曰：‘平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。’又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。”这里古人所说的相和五调，实指五个宫均，从图中清楚可见：每均都包含着它的宫、商、角、徵、羽五音调，所以相和五调实际是五宫二十五个调。这五宫二十五个调，除了各宫的徵调外，后来全部纳入了燕乐调。

《新唐书·礼乐志》记载有：“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰‘部当’。凡所谓俗曰者，二十有八调。”那么燕乐二十八调的渊源在哪里呢？这个问题一直困惑着人们，尤其是受日本人林谦三《隋唐燕乐调研究》的影响与误导，促使一些人到波斯、阿拉伯、印度去寻找。当我们弄清了相和五调原本是五宫二十五个调之后，再来看史书的记载，这个问题就比较清楚了。

《隋书·音乐志》曰：“清乐其始即清商三调是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古词，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为

本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定律吕，更造乐器。”这段文字，除了说明清乐其始即清商三调外，更重要的是透露出了隋文帝时代确定俗乐二十八调时的乐调基础是继承了前代流传下来的清乐调。“今复会同”了，“可以此为本”，即是以清乐相合调为之本。“微更损益……考而补之。”就是在相和五调的基础上增加了两宫，去掉了各宫的徵调。也就是说，相和五调除了各宫的徵调外，全部纳入了燕乐调，即由清乐相和五调五宫二十五调演变成隋唐燕乐七宫二十八调。华夏传统俗乐调的主流——清乐相和调与隋唐燕乐调接轨了。

《隋书》与《新唐书》的记载相互印证，说明了燕乐本源于清乐，是华夏正声。

下面我们就按上表五调相生之序，列出相和五调中各调的均调名，并与二十八调和白石 17 首所用调相对应。（见例 3—6）

例 3—6 相和五调、燕乐二十八调、姜白石 17 首所用调对应表

相和五调			燕乐二十八调			姜白石 17 首所用调		
五调	律	均调名	律	均调名	俗名	均调名	俗名	曲名
瑟调（黄钟均）	黄	黄钟（之）宫	黄	黄钟宫	正宫			
	太	黄钟（之）商	太	黄钟商	大食调			
	姑	黄钟（之）角				黄钟角		角招 ^①
	林	黄钟（之）徵				黄钟徵		徵招 ^②
	南	黄钟（之）羽	南	黄钟羽	般涉调			
			应	黄钟闰	大食角			

平调(仲吕均)	黄	仲吕(之)徵					
	太	仲吕(之)羽	太	仲吕羽	正平调	仲吕羽	正平调近 淡黄柳
	仲	仲吕(之)宫	仲	仲吕宫	道宫		
	林	仲吕(之)商	林	仲吕商	小食调		
	南	仲吕(之)角					
			姑	仲吕闰	小食角		
清调(无射均)	黄	无射(之)商	黄	无射商	越调	无射商	越调 秋宵吟 石湖仙
	太	无射(之)角					
	仲	无射(之)徵					
	林	无射(之)羽	林	无射羽	黄钟调		
	无	无射(之)宫	无	无射宫	黄钟宫	无射宫	惜红衣 ^③ 霓 裳中序第一
			南	无射闰	越角		
楚调(夹钟均)	黄	夹钟(之)羽	黄	夹钟羽	中吕调	夹钟羽	杏花天 影 ^④
	夹	夹钟(之)宫	夹	夹钟宫	中吕宫	夹钟宫	中吕宫 扬州慢 长 亭怨慢
	仲	夹钟(之)商	仲	夹钟商	双调	夹钟商	双调 翠楼吟 醉 吟商小品
	林	夹钟(之)角	林				
	无	夹钟(之)徵	无				
			太	夹钟闰	双角		

側調(夷則均)	黄	夷則(之)角						
	夹	夷則(之)徵						
	仲	夷則(之)羽	仲	夷則羽	仙呂調	夷則羽	仙呂調	凄凉犯 ^⑤ 鬲溪梅令
	夷	夷則(之)宮	夷	夷則宮	仙呂宮	夷則宮	仙呂宮	暗香、疏影
	无	夷則(之)商	无	夷則商	商調			
			林	夷則闰	商角			
大呂均			大	大呂宮	高宮			
			夹	大呂商	高大食調			
			无	大呂羽	高般涉調			
			黄	大呂闰	高大食角			
林鐘均			林	林鐘宮	南呂宮			
			南	林鐘商	歇指調			
			姑	林鐘羽	南呂調	林鐘羽	高平調 ^⑥	玉梅令
			蕤	林鐘闰	歇指角			

注：①词牌下未注俗名，注有黄钟角（均调名）。

②未注俗名。

③词牌下未注俗名，序中有“以无射宫歌之”。

④未注俗名。

⑤仙吕调犯双调。

⑥南吕调又称高平调。

这个表中的相和五调（五均二十五调），是把上表即古琴旋宫五调图——相和五调图展开排列出来的。因相和五调每调皆是以它的五正声为五调的，没有闰即变宫调，所以此表中燕乐二十八调在与相和五调五均二十五调横行对应时，其闰角调皆列在它

本宫的最后一行中。

从这个表中可以十分清楚地看出燕乐七均二十八调与相和五均二十五调的关系。燕乐二十八调是以相和五调为基础，“微更损益”后形成的。证实了隋文帝所言“可以此为本，微更损益……考而补之”。所“损”的是去掉了五均中的五个徵调，因“燕乐以夹钟收四声……其正角声、变声、徵声皆不收”。（蔡元定《燕乐》）所“益”的是增补了大吕均和林钟均，由相和调五均变成燕乐调七均。因“燕乐以夹钟收四声”，每均只有宫、商、羽、闰角四调，所以七均共二十八调。白石 17 首所用的调都是燕乐二十八调中的哪些调？从表中也可以一目了然了。

燕乐本是华夏正声。这些在中国音乐史上闪耀着先贤智慧之光的燕乐诸调，其理论思维根源是从《周易》而来。二十八调在中国传统音乐文化中，其独特的组织结构形式及其严密的理论体系的形成，无不受到中国古代哲学思想的影响和支配。燕乐为什么只有七均共二十八调？每均四调为什么无徵而取闰角？燕乐为什么要“其宫调乃应夹钟之律”？以及关于二十八调的命名等等，笔者曾在《燕乐七均二十八调无徵闰角考》中都已论述过。当我们辨清了燕乐理论中的一系列重大问题之后，燕乐本是华夏正声也就用不着再论了。更何况《新唐书·礼乐志》中已明确指出：“隋文帝始分雅俗二部……凡所谓俗乐者，二十有八调。”史臣绝非向壁虚造，而是根据当时见存的史料来记载的。看来日本人林谦三先生在《隋唐燕乐调研究·结论》中所说的“唐俗乐二十八调可以说是以龟兹为中介而传入了中国，而稍稍华化了的印度乐调”。这是对中国古代传统音乐文化不甚了解而产生的曲说。

至于其中有几个用胡语的俗名，也是中外所共有的乐调。如大食调即黄钟（之）商、小食调即仲吕（之）商、般涉调即黄钟（之）羽等等。这里的黄钟商、仲吕商、黄钟羽，中华自上古就

有。从上表即可看出，这些都是相和五调中瑟调和平调中的调。古人在始分雅俗二部为二十八调命名时，把几个中外所共有的乐调用胡语命名，正体现出在中外文化交流中，华夏民族兼收并蓄的胸襟把它们保存下来罢了，根本不是“稍稍华化了的印度乐调”。隋文帝早已说过：“此乃华夏正声也！”林氏的著作名曰《隋唐燕乐调研究》，不知林先生看没看到过《隋书·音乐志》中的这段记载。对林氏之说，我们不能不辨，必须弄清是非方可。白石道人歌曲是珍贵的燕乐调曲谱实例，对燕乐调探本溯源，具有十分重要的意义，这也是我在此要再作说明的原因。

第三节

琴曲侧商调《古怨》

《古怨》是《白石道人歌曲》中的一首带唱词的古琴曲。这种可以弹唱的七弦琴曲，古人称作弦歌，今人称作琴歌。这首琴歌不仅词与曲都是白石创作的，就连该曲侧商调的调弦法也是他创制的。

《白石道人歌曲》的古本，自清代重被发现后，至今已有多位学者对它进行了研究，包括对此曲作了校勘及打谱。其中由于《古怨》牵涉到传统音乐理论中有关侧调的问题，致使对此曲多有不同的认识。

关于侧调，宋人就有不同的理解。姜白石认为琴七弦散声含有“二变”者曰侧弄，他据此创制了在古琴上弹侧商调的调弦

法，并用黄钟之商，即燕乐大食调创作了侧商调《古怨》。王灼对“侧商”的认识，是按唐人的“宫犯羽为侧”来理解的。今人也有据此认为姜白石在古琴上调出的侧商调名中的“侧”，亦即“宫犯羽为侧”的“侧”，说《古怨》是太簇均之宫和仲吕均之羽相犯等。还有人说此曲不是黄钟之商，是一首太簇之宫调曲。但上述诸说都与白石自说的《古怨》是“黄钟律法之商”不相符合。纵观白石的十几首自度曲与《越九歌》，没有一首自注调名与所作曲调不相符合的，问题究竟出在哪里？笔者对《古怨》的谱字用几个版本互参，在打谱中一一作了校勘与考辨，找到了原因，证实了《古怨》曲正是白石自说的是大食调，即“黄钟律法之商”。看来，白石在应用调的表现上是十分严肃的，造诣也是极高的。

在校勘考辨的谱字中，有两个很关键的谱字必须指出。一个是末段中“满目江山”的“山”字谱，再就是把“大弦”误作“六弦”的问题。

关于“山”字谱，张本作“𪛗”陆本作“𪛗”朱本作“𪛗”，三本皆误。我们知道，古琴减字谱右上方的字是表示音位的。唐宋古谱凡是用相邻的两徽之间的音，皆记作“某某间”。白石谱中又省去了间字，只记作“某某”（指相邻的两徽）。从其右上方朱本作“元”及张、陆本都有“九”字来看，作为两徽之间音，只能是“八九间”，朱本的“元”，推测可能是“允”之误。但若按“𪛗”弹，是个变音“ $\sharp 2$ ”，即太簇均的商音升高一律，听起来句中出个“怪音”。有人就是校改作“𪛗”，并指出此音是转入新调的关键音，说姜白石在琴上调出的“侧商调”调名中的“侧”，亦即“宫犯羽为侧”的“侧”，得出此音是太簇均之宫和仲吕均之羽相犯的关键音等结论。这显然是不对的。因为白石认为琴七弦散声具变宫、变徵者曰侧弄。侧商调《伊州》用的是燕

乐大食调，即“黄钟律法之商”。他在《越九歌》中的《越相》侧商调名下，也注明是“黄钟商”。这都足证他只能按黄钟之商调作曲。若是作成一首“宫犯羽”曲，岂不与其自说相矛盾！所以，“山”字谱不能按“𪛗”校改。杨荫浏先生校勘此谱字为“𪛗”，并指出：“大指在按七徽九分之后，必须加上一个‘下九’的过渡指法，才可能用名指按十徽掐起。”^⑩也是不对的。因唐宋古谱皆不用“几徽几分”记谱，况且又加上一音，更非白石原意。

那么，“山”字谱究竟是什么呢？从张本清楚可见，其右上方的“𠂔”，是“吟”字。因古琴谱用直行记谱，谱中的“𠂔”、“上”等，皆是用小字写在谱字的右下方，故可知此处右上方的“𠂔”，是其前“江”字谱“𠂔”右下方的“𠂔”误入所致。陆本（“=”）与朱本同是“吟”字误入造成的。今把“𠂔”字归回“江”字谱原位之后，“𪛗”则与其后的“𠂔”字谱“名十对按掐起”音从指顺。并不是像有人指出的此音是转入新调的关键音，也没有往羽调相犯。

关于把“大弦”误作“六弦”，是人们在传抄传刻中，因不知古琴的低音第一弦古称“大弦”，所以把谱中的“大弦”误作“六弦”的共有十二处之多，其中有三处是很关键的，需要指出。一处是第一段中的“屡”字谱。《古怨》是从太簇均起调，至“怀后”的“后”字谱即太簇之清羽出现转入黄钟均。末句“屡回顾”的“屡”字谱“𪛗”，当是“𪛗”之误，因“大弦”正是黄钟均的宫音。“回”字谱“𠂔”，是黄钟之商音。“顾”字谱也是黄钟之商。此段住落在黄钟均之商音。二处是第二段泛声末句中的“𪛗”。本段仍是从太簇均起，至末句“𪛗”当是“𪛗”之误，此用“大弦”以太簇之清羽为宫住落在黄钟均之商音。三处是第四段末句中的“雁”字谱。本段仍从太簇均起，至“泪沾

屨”的“汨”字谱“𪛗”，即以太簇之清羽为宫转入黄钟均。“君不见”句共九字，其中有四字同用“𪛗”，皆当是“𪛗”之误，因每处都与“𪛗”相应，共八声，皆为黄钟均的角音。末句“雁”字谱“𪛗”，当是“𪛗”之误，因它是黄钟均的宫音。“飞去”二字又连用黄钟均的高低二商，全曲结束在黄钟之商音，正是白石自说的“黄钟律法之商”。

《古怨》以太簇均的清羽为宫转入黄钟均，其手法是用民间音乐中常用的“鱼咬尾”的转调法，即前调的末音是后调的首音，从而达到由太簇均转入黄钟均，最后以黄钟之商结束全曲。

另外，还有两个谱字也需指出，一个是第四段首“欢”旁缺谱字，原是传刻中漏误，可根据“有”字谱的弦音及指法规律补作“𪛗”为妥。再就是第二段“泛止”后的“𪛗”，即散声变宫，它原是白石在作曲时用来连接前后两段的一个“不间断音”，这在古琴与民间音乐中都是常用的手法，本不误。但是很遗憾，清人张文虎《舒艺室余笔》（卷三）认为：“因‘𪛗’字误入泛声之末，下段遂占上一字，而末段‘欢’字所对‘𪛗’又移对‘素’字，‘欢’旁谱字遂空。重校刊者宜移正。”这种办法实不可取。因若按张氏所言，从“𪛗”至第四段空缺的“欢”字谱，其唱词与旁谱就会因“移正”而全部错位。

《古怨》唱词所描写的究竟是什么？杨荫浏先生认为：“联系了他写《暗香》、《疏影》两曲时的情况来看，我们是可能有所理解的。《古怨》所描写的，也同样是一种为国忧伤之感。”

其实，如果我们研究了白石的全部诗词歌曲之后，就会发现《古怨》所描写的内容仍是和《淡黄柳》、《长亭怨慢》、《凄凉犯》、《暗香》、《疏影》等自度曲词一样，为怀人之作，就是为思念合肥恋人所写的古琴歌曲。而《古怨》末二句正用汉武帝《秋

风辞》的“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘”意。

白石在《古怨》曲前写有一段关于侧商调的说明文字。在说明中，他首先为古琴的正弄和侧弄下了定义。在下定义时，指出了古琴五调即五个正弄调的俗名为“慢角、清商、宫调、慢宫、黄钟调是也”。这里的宫调，就是古琴的正调，但在此白石不称正调而称宫调。这个宫调对于解开今人所谓的“燕乐二十八调之迷”，可谓一字千金。它就是《淮南子·天文训》中记载的“甲子仲吕之徵也”是燕乐的祖调。这个宫调也就是《新唐书·礼乐志》记载的“其宫调乃应夹钟之律，燕设用之”的宫调，不是有人认为是燕乐基调是林钟宫，也不是黄钟宫。“其宫调乃应夹钟之律”，燕乐的这个定律准则，又在白石的自度曲中得到了印证。

在《古怨》曲前的说明中，他不仅为古琴的正弄和侧弄下了定义，论述了侧商调，因“侧商之调久亡”，即在古琴上弹奏侧商调的调弦法其亡已久，于是他又创制了在古琴上弹侧商调的调弦法，并用侧商调创作了《古怨》曲。从《古怨》谱可以使我们看到宋代古琴声乐曲谱的谱式与减字谱谱字。

琴家都知道，唐以前的古琴曲用的是文字谱，现存有六朝陈祯明三年（公元589年）丘明所传的卷子本《碣石调·幽兰》古谱，是用文字述说的方法记谱的，极繁赘。南宋田紫芝《太古遗音》记载：“制谱始于雍门周……先贤制作，意取周备。然其文极繁，动越两行，未成一句。后曹柔（唐贞观后咸通前639后860前的人）作减字法，尤为易晓也。”用“减字法”记谱，尤为简单明了，能在一个谱字中，把左右手的指法与弦和徽位同时表示出来。减字谱自唐经两宋明清以来，一直沿用至今。从《古怨》的减字谱字，使我们看到了古琴减字谱从唐曹柔时代创用以来，经北宋发展到南宋姜白石时代减字谱字的组织结构的变化情

况。这在古琴曲的断代及鉴别唐、宋古谱都有着十分重要的意义。

第四节

祠神之曲《越九歌》

《越九歌》共 10 首，全部是用律吕谱字记谱的，这和宋传唐开元“风雅十二诗谱”都是现存用律吕谱字记谱的珍贵的乐谱实例。虽都是用律吕谱字记谱的，但二者的谱式却有所不同。

朱熹《仪礼经传通解》所录赵彦肃所传唐开元《风雅十二诗谱》，是在唱词的每个字下记上律吕谱字，即唱词和谱字是写在一行之中的。而白石的《越九歌》的唱词和谱字是分作两行记写的，即第一行是律吕谱字，第二行是唱词。这也和 17 首的记谱一样，第一行是谱字，第二行是唱词。这种谱式因视唱视奏方便，所以古代声乐曲的这种记谱传统一直流传使用至今。现代声乐曲仍是如此记谱的，只不过是用横行书写，不再用古时的竖行了。

《越九歌》所注的调名，大部分是中国音乐史上有记载的古调名，如《帝舜》用的楚调，《王禹》所用的吴调，《越相》所用的侧商调，《项王》用的古平调及《曹娥》用的蜀侧调，最后两首《旌忠》用的中管商调，《蔡孝子》用的中管般瞻调。还有用燕乐二十八调时号俗名的，如《越王》用的越调，《涛之神》用的双调，《酈将军》用的高平调。这些古调名及其曲谱，除了在

琴书谱集中有部分留存外，在其他处是很难见到的。而白石创作的《越九歌》又为古代声乐曲留下了一批旋律优美的曲谱实例，这对于后人研究传统古调及其作曲法无疑都非常珍贵。

《越九歌》的后四首即《曹娥》、《酈将军》、《旌忠》和《蔡孝子》曲中都有“折字”，共计十五处。但因这里“折字”的折法和 17 首中“折字”的折法不同，所以白石就特意在《越九歌》之后即本卷末写出《折字法》。等于为《越九歌》中的“折字”作了说明，指出了是向上“微高”的折法。《越九歌》是祠神之曲，白石作曲用一字配一声，加上时而出现的“折字”“微高”一律，唱奏起来给人以庄严肃穆之感。而 17 首中的折字，因是宋词乐谱里常用的谱字，用不着解释，所以白石没有再加说明。

可是遗憾的是，研究白石谱的学者却又误用《越九歌》中的折字法来解释 17 首中的折字了。还有人根据“折字之义，为越九歌作”，又主张白石 17 谱里并没有折字的歌法。事实上，在前面已经说过了，17 首谱里不仅有折字，而且在双字谱里用得最多的就是折字。

杨荫浏先生对《越九歌》的译谱，其中的折字，有向上折的，也有向下折的。如《酈将军》共五段，用折字的共七处，其中五处是向上折，而段末两处杨先生又向下折了。《旌忠》共两段，每段有一处折字，杨先生也皆是向下折。《越九歌》中的折字，白石已指出：“假如上折字，下无字^⑤，即其声比无字微高……”既指出是“微高”，显然是不能向下折的。

我们在这里只选出一首以《酈将军》为例，看其中的“折字”（见后谱）。

《酈将军》白石自注高平调——林钟羽。高平调是燕乐二十八调中的时号俗名，林钟羽是其均调名，表示本曲是以林钟为宫之羽调。在全曲的五个小段中共有七处用“折字”，它与前后音

不是“姑折字姑”，就是“应折字应”。在高平调中，“姑折字姑”比姑洗“微高”半音（一律）的是仲吕，即折字之音为清羽（ $\flat 7$ ）。“应折字应”比应钟“微高”半音（一律）的是黄钟清声，即折字之音为清角（4）。因为在林钟羽中，不论仲吕或黄钟清声皆不用。白石作《越九歌》原是用的变宫与变徵，所以在此用“折字”向上折“一律”，折出之音正是仲吕与黄清。但谱字中不写仲吕与黄清，而用“折字”表示，如此记谱，不会使人们误解在林钟羽中混用他律。说到这里我们就会明白白石为什么要用折字记谱，而不用高一律的律吕谱字来记谱了。

我们知道，对于楚调、吴调、侧商调、蜀侧调、古平调等等，这些在调名中不显示音律而单纯用文字来命名的调，人们一直都在研究着。它究竟都是些什么调？大多苦于找不到乐谱实例。而白石的《越九歌》使我们不仅能弄清都是些什么调，而且也从中了解到了中国传统乐调调名其独特的命名法所包含的特有的概念与内涵。我们不能不说这是姜白石对中国音乐文化的又一贡献。

第五节

《白石道人歌曲》版本

《白石道人歌曲》宋嘉泰刻本已不可见。元人陶宗仪在至正十年（1350）据宋嘉泰二年（1202）钱希武刻本抄录的《白石道人歌曲》，元以后也曾被沉埋过一段时间，直到清代才又重被发现。陶抄本出现后不久，即被人们传抄、传刻。据徐无闻先生考

证，“宋人词集在清代刻本之多，以姜词为第一。”

陆鍾辉于乾隆八年（1743）据符藥林抄本刻为诗词合集本，这是清人最早的刻本。

陆鍾辉在姜白石诗词合集序中云：“南宋番禺姜尧章，以布衣擅能诗声。所为乐章，更妙绝一世。今所传白石道人诗集一卷……乐章自黄叔暘所辑花庵绝妙词选二十余阙外，流传者寡。……近云间楼廉使敬思，购得元陶南村手抄，则六卷完好无恙，若有神物护持者。予友符户部药林、从都下寄示。因并诗集亟为开雕，公之同好。……歌曲第二卷第六卷，为数寥寥，因合为四卷。其中自制曲俱有谱旁注，虽未析其节奏，悉依元本钩摹，以俟知音识曲者论定云尔。乾隆癸亥冬十月既望，江都陆鍾辉书。”陆本在此特意说明，对其中的自制曲谱，“悉依元本钩摹”。

稍晚有乾隆十四年（1749）张奕樞刻本。张本是据周畊餘抄本刻。

张奕樞白石道人歌曲刻本序云：“宋白石老仙，世所称词坛大宗也。奕樞自總角时即喜诵其小令。……壬子春，客都门，与周子畊餘过澹慮汪君邸舍。见案头有白石道人歌曲六卷，别集一卷，系陶南邨手抄本，而楼观察敬思所珍藏者。……畊餘以抄本属予。顾自维虽好倚声，未谐音律。质之黄宫允唐堂、厲孝廉樊榭，陆大令恬浦，先后重加点勘，而与姚徵士鱸香商定付诸梓。噫！以前辈之博雅，蒐辑不遗余力，犹且残阙为恨。余生也晚，乃获出而表章之。俾数百年收藏墨宝，一旦流传艺苑，其愉快当何如邪！……惜乎刻甫竣而畊餘又作道山遊，未由起而欣赏之。乾隆己巳中秋，渔邨老鮫张奕樞书于松桂读书堂南唫舫。”

还有早在乾隆二年（1737）江炳炎抄本。江抄是据符藥林抄本。

江炳炎抄本白石道人歌曲跋曰：“白石词世不多见。……上

海周晚菘因语余曰：昔留汉上，见书贾持陶南村手录白石词五卷别集一卷，可称善本，索金六十两，遂不能有，听其他售。犹记集中有鶯声绕红楼一调，为诸谱中未覩此名。至今往来胸臆，叹息不可复见。未幾，符蘂林老友自京师过扬州，于酒座间论及倚声上乘，遂出白石全词相示，云自吴淞楼观察处借抄，即南村所书旧本。沉渊之珠，忽耀人间，不愉快乎！爰秉烛三夜，缮完而归之。后之才人得予此书，其珍惜又復何如！乾隆二年四月十九日，仁和江炳炎记于扬州寓斋。”

还有光绪十年（1884）许增刊白石道人诗词合刻本。

许氏在缀言中说：“白石道人歌曲，无论宋嘉泰本不可得见，即贵與马氏本亦少流传。就所知者，常熟汲古阁本，江都陆钟辉本，华亭张奕樞本，歙县洪正治本，华亭姜氏祠堂本，扬州知足知不足斋本。陆版后人江鹤亭家，再归阮文达，道光癸卯燬于火。张版入南荡张氏书三味楼，后亦不存。陆本、洪本、祠堂本，皆诗词合刻。馀则有词无诗。近又有闽中倪耘劬本，臨桂王鹏运本。至于斟酌精审，当推陆本为最。兹据陆本重刊，间有與别本互异者，附刊本字之下，以墨圈隔之。……光绪甲申夏四月，仁和许增邁孫识。”从这里得知，陆本后于道光癸卯（1843）燬与火，张版后亦不存，许本是根据陆本重刊。

还有1913年彊村丛书本。

朱孝臧彊村丛书白石道人歌曲跋曰：“雲间楼敬思得陶南村抄本姜白石歌曲六卷，江都陆淳川鍾辉刻于乾隆癸亥。华亭张渔村奕樞錄于雍正壬子，越十八年乾隆己巳始刻之。……许邁孫增据陆本重刊……今年秋，陈彦通方恪于吴门得江研南乾隆二年手录白石道人歌曲，亦陶南村本也。以校二刻，互为异同，且有与二刻并歧者。大抵张之失在字畫小讹，尚足存旧文资异證。陆则併卷移篇，部居失次，大非陶抄六卷之旧。江氏手自写校，未付

削人，亥豕之嫌，自较二刻为胜。……爰一依江本授梓，兼臚二家同异，以待甄明。……至其旁谱，亦稍参差，依样钩摹，未遑纠举云尔。癸丑五月日短至，彊村老民朱孝臧跋于苏州寓园。”

还有四川人民出版社 1987 年出版的乾隆四十八年（1783）鲍廷博手校张奕樞刻本的套版影印本。

鲍廷博是清乾嘉时著名的藏书家及校勘家，乾隆编纂四库全书他曾进呈过六百余种古书。从他手校的张本中，除了看到张本的原貌外，还可以得知一些失传的版本中的一些谱字，如他在书眉上多次提到的维扬马氏底本和抄本。更可贵的是凡几个版本不同的谱字，他都用不同的颜色（红、黄、黑）写在谱字旁或当行书眉处，不作只字轻易改动。由此，我们还可以看到其他几个版本中有关的谱字原貌。

徐无闻先生在论定这部张本的批校是否出于鲍氏，以及所据校的各本中，多次提到的维扬马氏底本和所谓的抄本的存亡等，为了弄清这部张本的一系列问题，他曾奔驰了四千余里，付出了艰辛的劳动。徐先生在跋鲍廷博手校张奕樞本白石道人歌曲最后说：“张奕樞刻本是早有定评的善本，批校者鲍廷博确是个有贡献的校勘家，他的批校中保存了最能反映宋本元抄的本来面目的，目前还无他本可以完全取代的古抄本。因此，这部鲍校张本堪称词林珍秘，在已知的姜词各种版本中，这是个兼有众长的善本，现在影印出来，必有助于姜词的文学和音乐的两方面研究的发展。”

在上述的这些版本中，不论 17 首、《越九歌》或琴曲，都有谱字。此外，还有去其谱字的，如乾隆二年属鹔抄本白石道人歌曲跋曰：“……旁注音律谱，一时难解，故去之，翫其清妙秀远之词可矣！”不载曲谱之本，这里就不再说明了。

以上这些版本，皆出于陶抄，都是清人据陶宗仪在元至正十

年(1350)据宋嘉泰二年(1202)钱希武刻本抄录的《白石道人歌曲》六卷、《别集》一卷。

在《白石道人歌曲》卷六末记载有：“嘉泰壬戌(1202)至日，刻于东岩之读书堂，雲间钱希武。”这是白石的手定本，刻于他生前。白石生于宋高宗绍兴二十五年(1155)，嘉泰壬戌时当已47岁了。

赵與峕嘉泰刻白石道人歌曲跋曰：“歌曲特文人馀事耳，或者少谐音律。白石留心学古，有志雅乐。如会要所载，奉常所錄，未能盡见也。声文之美，槩具此编。嘉泰壬戌、刻于雲间之东岩。其家转徙自随，珍藏者五十载。淳祐辛亥(1251)，復归嘉禾郡斋。千歲令威，夫豈偶然。因笔之以识岁月。端午日、菊坡赵與峕书。”

从以上看来，不论是陆本、张本、朱氏《彊村丛书》本及许增本，皆出于陶抄，而文学家陶宗仪抄本则是据宋嘉泰二年白石生前的手定本。我们从这些版本的序言跋语中得知了先后经过多少代人的不断努力与追求，才使这部宋刻元抄的《白石道人歌曲》古本保存下来，先贤学者功不可没！

我与恩师高文教授合著的《白石道人歌曲译谱新注》(稿本)所采用的版本，是以鲍廷博手校张奕樞本为底本，同时合参陆钟辉本、朱孝臧彊村丛书本及许增本。

对于其中的谱字，不论17首、《越九歌》或琴曲，都用这几个版本合参，对每首每字逐一进行对校。凡是陆、张、朱、许本互异的谱字，如有的三本一致，一本不同；有的两两相同；有的四本各不相同；还有各本全同而皆误的。凡遇此，每字都要在曲调中校勘验证断定是非优劣，写出校记作了注释。除了对极个别因陶抄原误，致使各本皆误的谱字，考订后作了改正外，其他未作只字变动，依然是白石自度曲谱的原貌。

由于篇幅所限，现把所译出的白石 17 首，《越九歌》10 首和琴曲《古怨》谱，共计 28 首，从中选取 7 首，附录于本文之末，愿与音乐界同道共同研究，并企盼海内外方家不吝指正。

附 录

《白石道人歌曲》译谱选

一、琴曲《古怨》

古 怨 侧商调

琴七弦散声，具宫、商、角、徵、羽者为正弄，慢角、清商、宫调、慢宫、黄钟调是也。加变宫、变徵为散声者，曰侧弄，侧楚、侧蜀、侧商是也。侧商之调久亡。唐人诗云：“侧商调里唱伊州。”予以此语寻之，伊州大食调，黄钟律法之商，乃以慢角转弦，取变宫、变徵散声，此调甚流美也。盖慢角乃黄钟之正，侧商乃黄钟之侧，它言侧者同此。然非三代之声，乃汉燕乐尔。予既得此调，因制品弦法并古怨云。

调弦法：

慢角调，慢四一晖，取二弦十一晖应。慢六一晖，取四弦十晖应。

大弦黄钟宫、二弦黄钟商、三弦黄钟角、四弦黄钟变徵侧、五弦黄钟羽、六弦黄钟变宫侧、七弦黄钟清商。

〔一段〕



〔二段〕



〔三段〕

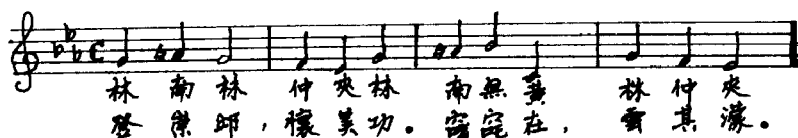


〔四段〕



二、越九歌《王禹》、《庞将军》

王 禹 吴调 夹钟宫



庞 将 军 高平调 林钟羽



三、歌曲 17 首选

鬲溪梅令 仙吕调

丙辰冬，自无锡归，作此寓意。

久 一 人 久 么 一 久 奇 少 奇
 好 花 不 與 隣 看 人。 浪 舞 歡。

一 么 六 一 人 久 一 久 久 久
 又 恐 春 風 歸 去。 綠 成 陰。

一 人 久 一 久 久 久 一 人 久
 玉 鈿 何 處 尋？ 木 蘭 雙 槳

一 一 六 六 六 六 一 么 六 一 人 久
 夢 中 雪。 小 橫 陳。 漫 向 孤 山 山 下、

一 久 久 久 一 人 久 一 久 久
 見 盈 盈。 翠 禽 啼 一 春。

杏花天影 中吕调

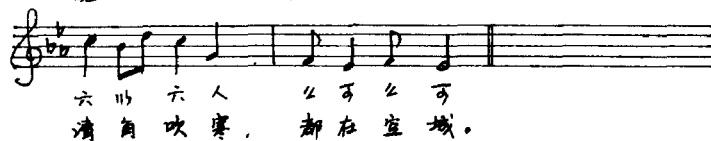
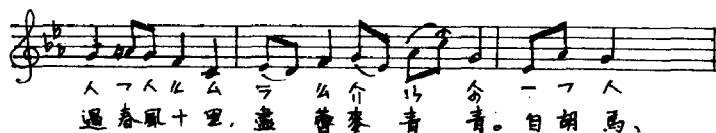
丙午之冬，發沔口。丁未正月二日，道金陵。北望淮楚，风日清淑，小舟掛席，容与波上。

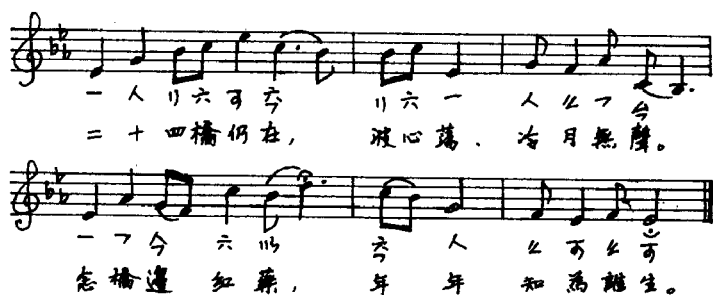
綠絲低拂 鴛鴦浦。想桃葉，當時
 暝渡。又將秘眼與春風，
 人去 大六 丁卯 齊
 待去。 倚蘭橈，更少 駐。
 六六 介 六 月 齊 人 人 六
 金陵路。鶯吟燕 舞。算潮 水，
 人 以 么 介 人 丁 卯 一 人 么 了
 知 人 最 苦。滿汀芳 草 不 成 歸，
 人 以 六 六 丁 卯 齊
 日 暮。 更 移 舟， 向 甚 處？

此金陵道中怀合肥之作。这年冬天，姜夔自汉阳至湖州，道经金陵回望怀人，作此抒情。

扬州慢 中吕宫

淳熙丙申至日，余過维扬。夜雪初霁，茅麥彌望。入其城，則四顧蕭條，寒水自碧。暮色漸起，戍角悲吟。予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲。千岩老人以为有黍離之悲也。





《扬州慢》写于淳熙三年（1176），白石二十二岁，是他自度曲中写得最早的一首。这年他离开汉阳沿江东下，漫游大江南北，路过扬州，目睹了被金兵侵略后扬州的荒凉残破，往昔珠帘十里的淮左名都，已变成了“荠麦青青”的一座空城。于是写下了这首著名的《扬州慢》，抒发其深沉的故国之思，揭露了金兵所造成的灾难。曲调起伏跌宕，音节凄婉，与词意谐和无间，是一首感人至深的自度曲。

秋宵吟 越调



一 マ ム 一 人 フ 六 リ 六 の 奇
 因 嗟 念、似 去 國 情 懷，暮 帆 煙 草。
 フ 以 フ 今 一 人 フ 一 マ ム 可 人 フ リー
 帶 眼 銷 磨，滿 近 日、愁 多 頓 老。衛 娘 何 在。
 人 フ の 六 フ 以 奇 の 奇 フ 六 以 フ 介
 宋 玉 歸 來，兩 地 暗 簾 纒。搗 蕩 江 楓 早。
 一 人 フ 人 一 フ ム 一 フ 人 一 以 フ 人
 嫩 約 無 憑，幽 夢 又 杳。但 盈 盈、淚 灑 單 衣。
 フ 六 リ 可 人 フ 奇
 今 夕 何 夕，恨 未 了。

《秋宵吟》此曲作于光宗绍熙二年辛亥（1191）。与一般分为上下阕结构的曲子词不同，是一首有三段组成的双拽头曲。三段包括句法相同的两个头和一个较大的尾部，古人很形象地把这种结构形式喻为“二马拖车”。

这仍是一首为思念合肥情人而作的怀人之曲。他以宋玉自比，把恋人比作卫娘，但已人去楼空，“卫娘何在”，“幽梦又杳”！在那闻蛩吟苦的秋夜，用他从心中流出的旋律，谱写了这首歌曲，唱出了“为近日愁多顿老”，“泪灑单衣”此恨无尽的凄楚心境。此曲用越调，也是相和五调中的清调。曲中多次用清角与变宫，又是一首三段体曲式，这就为我们研究清调及宋词双拽头曲的曲式结构，留下了极珍贵的歌曲实例。

注释：

① 白石生卒年，依胡适之《词选》。

② 淮南：即合肥。因合肥在淮河之南，古称淮南。

③ 金谷人：金谷，指金谷园，是晋石崇家的花园，在今河南洛阳西北。金谷人原指绿珠，即石崇的爱妾。

④ 刘郎：指中唐诗人刘禹锡。刘禹锡《再游玄都观绝句》云：“种桃道士归何处，前度刘郎今又来。”

⑤ 见崔宪《治学之本实践第一》，《音乐研究》1994年第3期。

⑥ 丁纪元《蔡元定燕乐新解》，《音乐研究》1993年第2期。

⑦ 丁纪元《燕乐角调说》，《中国音乐学》1993年第3期。

⑧ 丁纪元《燕乐二十八调释》，《黄钟》1993年第4期。

⑨ 丁纪元《燕乐七均二十八调无徵闰角考》，《音乐研究》1994年第3期。

⑩ 丁纪元《燕乐“七宫四调”述论》，《中国音乐》2004年第3期。

⑪ 丁纪元《蔡元定燕乐新解》——论俗乐的宫调、音高与音阶（《音乐研究》1993年第2期）。

⑫ 见杨荫浏与阴法鲁合著《宋·姜白石创作歌曲研究》。

⑬ 无字：指无射。

第四章

宋代《愿成双》谱

第一节

《愿成双》谱概述

第二节

《愿成双》谱解译

.....

第一节

《愿成双》谱概述

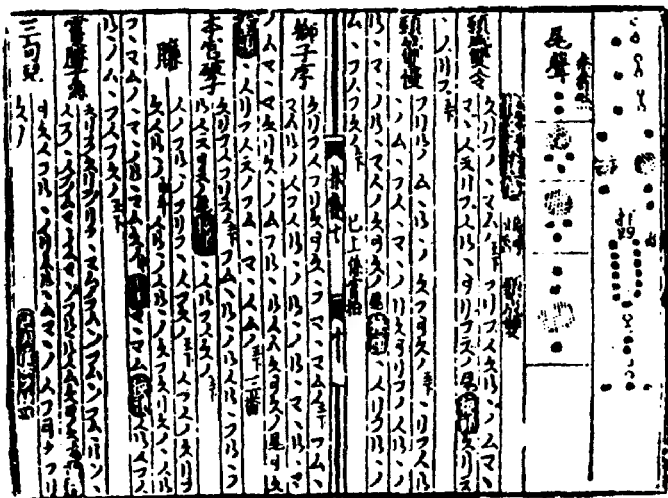
《愿成双》谱载《事林广记》“文艺类·三锦门庭”所附“酒令”内。这是宋元民间酒宴时所用的一套唱赚谱。全谱由《愿成双令》、《愿成双慢》、《狮子序》、《本宫破子》、《赚》、《鬲胜子急》、《三句儿》（尾声）等七曲连成。其套曲形式，属前有引子、后有尾声、中间由《赚》与若干不同曲牌连成的带赚缠令。全套总名，按民间惯例取用首曲曲名。

《愿成双》谱从带有《赚》这一乐曲结构来看，其创作年代最早不超过南宋初年。

据近人考证^①，《事林广记》成书年代当在宋绍定（1228～1233）以后至宋亡（1279）以前。入元以后，此书屡经翻刻，内容增删较多。现存较早版本凡三。其中日本元禄（1688～1703）翻刻元泰定（1324～1328）增补本与元至顺（1330～1333）增补本均载有《愿成双》谱（以下简称“《愿》谱”）。据泰定本题记及有关材料证明，其底本实为前至元（1264～1294）刻本。《愿》谱是旧本原有，还是新本所增，因无确证，一时尚难断言。不过泰定、至顺两本均收此谱的事实，说明它至晚在元初当已存在。因此，它应是现存最早的唱赚谱。

一、《愿》谱现存两本，经相互比勘，谱字互有出入。

例 4-1 元至顺本《事林广记》《愿成双》谱



其中，泰定本成书在先，但经后人转刻，讹误较多。至顺本虽属后出，因系元人原刻，讹误较少。现用至顺本为底本，与泰定本互校，择善而从。具体说明于下：

《愿成双令》：

第一行第八字“ノ”（拽），泰定本作“フ”，误。

第二行第十一字“リ”^②，泰定本作“リ”，误。

《愿成双慢》：

第一行第七字“𠂔”，泰定本作“ル”，误。

第二行第十字“𠂔”，泰定本作“𠂔”。从至顺本。

第三行第九字“人”，泰定本作“亼”，从泰定本。

第四行第五字“フ”，泰定本脱，从至顺本。

《狮子序》：

第一行第五字“フ”，泰定本作“ス”。从至顺本。

第一行第十四字“マ”，泰定本作“ス”。从至顺本。

第三行第六字“久”，泰定本作“久”。

第三行第二十三字“㊦”，泰定本作“㊦”。

《本宫破子》：

第一行末一字“フ”，泰定本作“ノ”。从至顺本。

《赚》：

第一行第二字“ノ”，泰定本脱。

第一行第十三字“ス”，从泰定本作“人”。

第二行第十二字“人”，泰定本脱。

第二行第十四、十五两字“、ノ”，从泰定本作“ス、”。

第三行第二十、二十一字“、マ”，泰定本作“ス”，误。

《耍胜子急》：

第一行第六字“㊦”，泰定本作“㊦”，误。

第二行第二十二字“ス”，泰定本作“ク”，误。

《三句儿》：

第一行第一字“㊦”，泰定本作“㊦”。

第一行第八字“リ”，泰定本作“㊦”。从至顺本。

二、《愿》谱从其谱字体系来看，当属南宋通行的按固定唱名记写的燕乐俗字谱，首律黄钟为△（合——相当于d¹®）。

《愿》谱基本调性属唐宋燕乐二十八调的首调一黄钟宫，俗名正宫（即D宫调）。其音阶七声所用音名及符号，同宋代姜夔《白石道人歌曲》、《事林广记》的《乐星图谱》与《管色指法》、宋代张炎《词源》等大都相似，但也稍有差异。现比较于下：

例4-2 《白石道人歌曲》《管色指法》《乐星图谱》《词源》《愿成双谱》谱字比较表

书名 律名	《白石道人歌曲》	《管色指法》	《乐星图谱》	《词源》	《愿成双谱》	现代音名
黄	ム	ム	ム	ム	ム	do ¹
大			㊦	㊦		
太	マ又	マ	マ	マ	マ	re ¹
夹	㊦		㊦	㊦		
姑		、	、	—	、	mi ¹
仲	么	么	么	ㄣ	么	
蕤	ㄥ	く	く	ㄥ		fa ¹
林	人	人	人	人	人	sol ¹
夷			㊦	㊦		
南	フ	フ	フ	フ	フ	la ¹
无	ㄣ	ㄣ	㊦	㊦	ㄣ	si ¹
应	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	si ¹
清黄	久ス	ス	ス	么	久ス	do ²
清大			㊦(五)	㊦		
清太	ㄣ㊦	ㄣ	㊦(高五)	㊦	ㄣ㊦	re ²
清夹	㊦		㊦(尖五)	㊦	㊦	
清姑		ㄣ		ㄣ		
清仲		么ㄣ		么ㄣ		
清蕤						
清林		ㄣ		ㄣ		
清夷						
清南		ㄣ				
清无		ㄣ				

上列比较表中，有两点需要说明：

1. 凡与下凡的记法，各谱差异较大。《愿》谱是以“リ”代表凡，“リヅ”代表下凡。“リヅ”从字形分析，应即《白石道人歌曲》中的“リヅ”。“|”是“リ”的简化记法。“ク”即“折”，代表降低半音。

2. “フ”的用法，在《白石道人歌曲》中即可与“フ”一样代表清太一律，也可代表其高半音清夹。《愿》谱绝大多数情况“フ”与“フ”均可代表清太，因此同一乐曲有时记为“フ”，有时则记为“フ”（见校勘说明）。只有《愿成双慢》“リスフリフノ”一例，“フ”可能代表清夹。

〔释拽〕“ノ”——拽，这是《愿》谱用得较多的一个符号。

拽字的本义是“引”或“拖”的意思。唐·白居易《南园试小乐》诗所说“高调管色吹银字（按即笙簧），慢拽歌声唱《渭城》”，即指“拽”为延长音之意。杨荫浏《白石道人歌曲研究》，曾将拽分为四类：①过音。②迂回音。③间隔音。④延长音。从《愿》谱看，计有四十例的拽，均用在乐句或乐逗的结束处，作延长音用。只有少数几例起间隔或停顿的作用。如《赚》的第一句共用两个拽，第一个拽用在头一字“人”之后，表示“入赚，头一字当一拍”，起间隔作用。如《鬲胜子急》，拽大都用在两个相同的三音列之后，从旋律看，似为同一音型的反复再现或其模进形式，且速度较快，因此当属停顿号为宜。

〔释尾〕《愿成双令》、《愿成双慢》、《狮子序》、《本宫破子》、《鬲胜子急》五曲，在两片（或称叠）结束处，均有一“尾”字。按日本保存的唐代乐谱——《五弦谱》中的《夜半乐》、《秦王破阵乐》等曲均不见有“尾”。现存有“尾”的实例，最早见于敦煌石室所藏五代后唐长兴四年（933）抄本乐谱中的《又慢曲子》、《又曲子》、《急曲子》与《长沙女引》、《水鼓子》等曲，计

有单个的“尾”与叠用双尾的“重尾”两种形式。现存唐宋词曲中的小令、慢曲的歌词均不见有尾。宋时单个小令或慢曲有尾者，一为嘌唱，一为诸宫调。嘌唱的实例见于北宋末年燕山（今北京）地区人民利用女真族民歌改编的“新番嘌唱”《臻蓬蓬》^④。此曲歌词共四句，结尾有一段用鼓奏出的“尾声”。诸宫调的实例，见于北宋《刘知远诸宫调》与金·董解元《西厢记诸宫调》。两者在单个曲牌之后往往有一可唱的“尾”。不同曲牌“尾”的字数并不一致，但总由三句构成。如《刘知远诸宫调》《愿成双》（令）的尾就是如此（歌词见后）。《事林广记》《愿》谱的“尾”字是否与嘌唱或诸宫调一样，现在还难作定论。译谱时仍在片尾注一“尾”字，留待研究。《事林广记》中《遏云要诀》云：“至两片结尾，三拍煞。”就是说在两片结尾处打三拍，结束此曲。因此，“尾”字也有可能是表示“三拍煞”的意思。

〔换头与重头〕唐宋词曲一般由上下两片（或称叠）组成。上片头一句在“王”字以前概称为“头”。下片在“王”字前则要换用新头，故称“换头”。其实例见于《愿》谱的《愿成双》令、慢两曲与《本宫破子》、《赚》及《五弦谱》的《秦王破阵乐》等曲。

值得注意的是，《愿》谱的《狮子序》，不称“换头”而称“重头”。现在“重头”的实例，最早见于敦煌五代乐谱的《长沙女引》等曲。该曲在乐曲前段有一小注“重头至王字”，说明“王”字以前的“头”需重复再现一次。这种叠用双头的“重头”，可能就是宋代张炎《词源》所谓的“叠头曲”。从《狮子序》俗字谱的记写方式来说，第二遍时（其他两遍同），曲调应在“王下”前重复叠用两个新头，可是第二遍歌词正好两字起句，因此第一遍最后两句“逆来顺受，须有通时”（曲例见后），可能从“指”字后接新头，而第二遍则从“ㄅ ㄣ”两音之后接新

头。由此可见,《狮子序》的“重头”虽与叠头曲相似,但又不完全相同。至于《鬲胜子急》的“重行”,于文献无考。从其词义推测,今暂释为从头反复之意。

〔释巾斗〕巾斗是什么?文献无明确记载。从《愿》谱《赚》用“巾斗”的两例看,其一用在第二乐句结束处,其二用在末一乐句一即《赚》的结尾“出声”处——原注为“中”(按:中乃巾之讹。巾即巾斗之略),正好是两句旋律尾部的延伸扩展或反复再现处,其作用在加强乐曲暂时终止或完全终止的效果。《遏云要诀》云“出赚三拍,出声巾斗又三拍煞”;“入序尾,三拍巾斗煞”。按昆曲《赚》的后期实例看,“出声”相当于由散板转入有板的部分。从唱词说,即每叠最后四字。这四个字,前两字合打一板,后两字各打一板,共三板。由于这三板正好打在《赚》的结尾——收煞处,所以巾斗又叫巾斗煞。

〔节拍〕宋代张炎《词源》云:“法曲、大曲、慢曲之次,引、近辅之,皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱,一均有一均之拍。”因此,宋时令、慢、近、引的曲谱应该是有节拍的。

《愿成双》谱只有开头两曲注明“系官拍”,其余各曲均未注明。值得注意的是,所谓“官拍”的《愿成双令》,在谱字间使用了一种“○”号。唐·徐景安《新纂乐书》《乐章文谱》云:“文谱,乐句也。文以形声,而句以局言。”就是说,作为谱字的“文”是代表声音的高低的;而“句”则是规范音乐语言的——也就是说“句”也是一种节拍的标志。那么《愿成双令》的“○”号是不是句或拍号呢?

我们知道,现存最早记有拍眼记号的乐谱是敦煌五代乐谱。它用“□”代表拍号,即板的位置——每一小节的首拍。它的用法有两种:大多数情况“□”记在谱字右侧居中的位置,少数记在谱字右下角前后两个谱字之间。从后期工尺谱的习惯用法讲,

前者是当属正板，后者则为腰板。至于整段不记“□”号的乐曲，当为散板。

从《愿成双令》“○”号的记写方式看，与敦煌谱“□”号的用法大体相似。一种作为正板记在谱字右侧正中，比较明确的如最后一句的“リ。”与“久。”。一种作为腰板记在两个谱字之间，如第二行开头的“マ。”与“换头”处的“久”等。此外，如开头一句歌词的三、三逗之间未用“○”号，应为散板；至此句末一音后用“○”号，才开始入板。值得注意的是，此曲最后一音“久”正好在板上，与元·沈义父《乐府指迷》“歌时最要叶韵应拍”的说法完全相合。

从后期工尺谱的实例看，现存福建南乐与西安鼓乐的传统乐谱，均用“○”代表拍号。尤其后者，其记谱体系与《愿》谱大体相同。据近人研究^⑤，其僧道两派的传谱至今尚用“○”代表正拍。因此，将“○”释为“句”或拍号可能是比较合适的。

第二节

《愿成双》谱解译

一、《愿成双令》

《愿成双令》属唐宋词曲中的小令。现存歌词最早见于北宋《刘知远诸宫调》。该书收有两例。此外则见于元人散曲^⑥与《雍熙乐府》。现择三例歌词对照于下：

上片（叠）

诸第一 { 李三传，频告诉，我儿你为何发怒。

诸第十一 { 李三娘，厅说透，孩儿果然实有。

元人散曲 { 梅腮褪，柳眼肥，雨丝丝开到茶糜。

{ 指定新来少年郎，此人也家豪大富。

{ 我见身上煞褴褛，向耶行无替新换旧。

{ 一春常是盼佳期，不觉的香消玉体。

下片（叠）

{ 伤心阵上亡了慈父，这家亲娘嫁人为妇。

{ 前生注在今生受，俺子母朵闪无由。

{ 风流姝媚忒聪慧，怎生般信绝音稀。

{ 独自一身尚漂蓬，向咱家中拈分受雇。

{ 这两幅布裙较些新，且与恁扞肩换袖。

{ 丁宁杜宇那人行啼，冷落了鞦韆月底。

尾

{ 你恁凶顽聘鹿卤，交外人怎生存住，

{ 你又营中恁般生受，我向庄中吃人

{ 打骂无休，

{ （元人散曲无尾）

{ 待你再打咱指你□没好处，

{ 怎生交俺子母穷厮守。

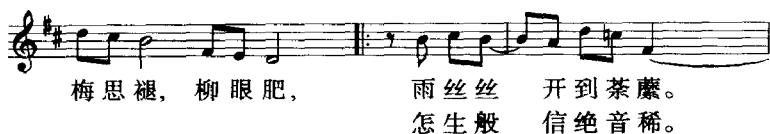
从上述两例可以看出：《愿成双令》的歌词虽可稍作增减，但其基本句式还是比较固定的；上片第一句为三、三逗，第二、三、四各句均为七字句；下片除第一句为七字句，第三句有时可为四、四逗的八字句外，其余均同上片。清人《九宫大成谱》《愿成双》按语说：“《愿成双》凡三字起句者为正体。七字起句，旧名么篇。”看来是符合宋时《愿成双令》的具体情况。

《事林广记》《愿成双令》谱，共分上下两片。上片第一句“スリフ”“ハマム”正好是三、三逗，下片第一句“换头”“スリエ、人リフ”正好是七字句，其余第二、四两句也恰好与七字句相配。只有第三句既可合于上片四、三逗的七字句，也可合于下片四、四逗的八字句。由此可见，其乐句结构与元人小令的歌词完全相合。现将此曲配词译载于下：

例 4-3

愿 成 双 令

元人散曲词



二、《愿成双慢》

《愿成双慢》属唐宋词曲中的慢曲。其歌词文献失载。宋代王灼《碧鸡漫志》称：“唐中叶，渐有今体慢曲子。”其特点，唱时要“轻起重杀”^⑧“浅斟低唱”，且有“大头曲”与“叠头曲”^⑨

之分。张炎《词源》论及慢曲的节拍：“拍有前九后十一，内有四艳拍。”就是说，上片九拍，下片十一拍，其中还有四个艳拍。从现存敦煌五代乐谱的“慢曲子”看，有的为一板二眼，有的为一板三眼。现按后者将其试译于下：

例 4—4

愿 成 双 慢



值得注意的是，此曲下片“换头”的曲调，与上片“王下”以后的两句曲调大体相同，从而在下片“头”部形成重叠的句式结构。这种结构可能与“叠头曲”有关。

三、《狮子序》

《狮子序》属唐宋词曲中的序或序子。现存歌词最早见于宋元南戏《张协状元》，此外则见于元·高则诚《琵琶记》、无名氏《白兔记》、《彩楼记》、《红拂记》、《明珠记》、《寻亲记》^⑩等元明

南戏。各例《狮子序》词的句式不尽一致，但总由四遍构成。第一遍是本调，其他三遍除开头另加两字起句外，其余各句与第一遍大体相同。《狮子序》的这种句式结构在元人散曲《解红序》与昆曲《倾杯序》等属于“序”的曲牌中都可见到。清人《九宫大成》《解红序》按语说：“《解红序》首阙为正格，以下三阙乃又一体，其句法稍有参差。此曲连四阙为套式，不当单用。”现存《事林广记》《狮子序》谱共四遍。第一遍“王下”前十五个音，正好与《张协状元》《狮子序》第一句三、三逗和第二句四、四逗相配。第二遍开头“ㄅㄣ”两音又刚好与“又一体”的二字起句相合（其他各遍同）。由此可见，这种形式可能是宋元时序的共同特征。

宋代张炎《词源》云：“外有序子，与法曲散序、中序不同。法曲之序，一变（遍）正合均拍。俗传序子，四变（遍），其拍颇碎，故缠令多用之。绳以慢曲八均之拍，则不可；又非慢二紧三拍，与《三台》相类也。”《事林广记》《狮》谱，不仅正好四遍，而且又是《愿成双》缠令中的一个曲牌，因此它当是宋时民间“俗传”的一种“序子”。其特点是“其拍颇碎”，可能是兼用多种节奏的混合节拍。现配词译载于下：

例 4-5 《狮子序》宋元南戏《张协状元》词

狮子序

宋元南戏《张协状元》词





[第二遍] 重头



下略

四、《本宫破子》

《本宫破子》，从其曲名看，“本宫”可能是“本宫调”的意思，如元明南戏的《本宫赚》之类。这里当指“正宫”。“破子”可能与唐宋大曲中由舒缓的“歌”移转入快速的破时有一“入破”的过渡段有关。据宋代孟元老《东京梦华录》记载，北宋宫廷表演的小儿队舞，曾用“破子”作为最后一个曲牌。现将其译载于下：

例 4—6

本 官 破 子



五、《赚》

《赚》原是宋时踢球过球门时用鼓板奏出的一个特殊节奏的曲牌，称“打赚”或“赚鼓板”。把它改成声乐曲牌并吸收进缠令，乃南宋初年张五牛所为。现存歌词最早见于金·董解元《西厢记诸宫调》与《事林广记》《圆里圆》赚词。此外则大量见于元明南戏和明清昆曲。各例《赚》的歌词长短不一，但总由上下两叠构成。上叠开头用四字起句，两叠结尾又用四字结尾。这一点与清《九宫大成》《连枝赚》按语所说“各宫之赚，句法不一，唯末句格式仿佛，用单句、叠句皆可”的话是一致的。

《赚》的节拍特点，《遏云要诀》有明确记载：“入赚，头一字当一拍，第一片三拍，后仿此。出赚三拍。出声巾斗又三拍煞。”现从《愿》谱的《赚》来看，上述记载是完全符合实际的。

例 4-7

赚

金董解元《西厢记诸宫调》词

(上叠) 人, 7 3, 1, 7 117, 人 7 人, 1, 7

环 人 7 人, 7 117 7 人 3, 1, 斜 人 3, 1 3 1, 7

歌词下略

7 7 11 7 人 3 7 7 7 7 7

7 7, 1 3 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

(下叠) 换头

人 3 人 7 人 3, 1, 7 人 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

环

此谱虽较《西厢记诸宫调》《赚》词要简短，但也由上下两叠构成。下叠除“换头”外，其余均同上叠。每叠分四片。上叠第一片（“王下”前）十一个音，正好与歌词十一个字相配。最后“出声”的四个音，也正好与歌词末句四字相配。杨荫浏先生据昆曲的《赚》，认为“第一片三拍，后仿此”，就是说在每片乐句的开头打三板（谱中“×”号处）。前两板是正板，一般均匀地打在乐句开头连续的两拍上；后一板是底板，在隔些时间之后，打在乐句第一小逗末一音的后面；最后在乐句结束时，按散板曲的惯例，再打一个底板。现从此谱来看，杨先生的论断是符合宋时《赚》的实际情况的。

六、《賽勝子急》

文献失载。从其曲名称“急”推测，可能与唐代以来的急曲子有关。按敦煌五代乐谱《急曲子》凡四例，其节拍均为一板二眼，速度较快。据近人研究，其中两例为十二拍，两例为十六拍。现按上述四例的节拍将此曲试译于下：

例 4-8

霍胜子急



七、《三句儿》

《三句儿》，尾声的一种，又称《三句儿煞》。从现存北宋《刘知远诸宫调》与金·董解元《西厢记诸宫调》看，其尾声尽管字数不尽相同，但总由三句构成。《遏云要诀》谈到唱赚的尾声时说：“尾声总十二拍。第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞。”《愿》谱的尾声《三句儿》与上述记载完全相合。现试译于下：

例 4-9

三 句 儿



第三节

《愿成双》谱乐学内涵

从以上各曲译谱，可以初步得出如下几点不成熟的看法：

一、《愿成双》谱的宫调体系属唐以来燕乐二十八调的范畴。其基本调性为黄钟宫，俗名正宫（D宫调）。由于它强调主音下方小三度音羽与主音上方大三度音角，缺乏主音上五度音徵的鲜明支持，因而或多或少带有一些羽调式的属性。其音阶形式，从实际曲调看，清羽与变宫并用。清羽既可作为音阶特性音，也可作为转调功能音。因此，容易有暂时转入其下方大二度调的离调倾向。如《愿成双慢》首句由D宫转为C商，《狮子序》第二句从D宫转入C宫（曲例见前）。

从目前已知事实看，清羽的使用有着相当久远的历史：①源于汉魏六朝相和歌的琴曲《东武太山》，即以“声和清侧”^⑥——兼用清角与变徵或其转位形式清羽与变宫著称。②隋时“八音之

乐”^⑩调首各音已构成带有清角与兼用清羽、变宫的太簇均的八声音阶。③现存源于汉魏相和大曲的琴曲《广陵散》，虽以清角为特性音的宫调式——即“瑟调”（相当于黄钟宫）为基本调，但有些乐段却出现了带有清羽的宫调式乐句（见例4-10）。其

例4-10

《干时第五》



《长虹第十》



《沉名第十七》



中，《长虹》由于降 si^⑩ 音的不断出现与羽音的被强调，已明显地具有《愿》谱宫调式的特征。至于《干时》与《沉名》，清羽可能更多的是作为转调功能音来使用的，尤其是后者，已有暂转入其下方大二度调（C 宫转入降 B 羽）的离调倾向，且与《愿成双慢》一样，也出现在一个乐段或曲牌的开头处。④另一首源于汉魏六朝的琴曲《流水》^⑪——此曲至晚保持着唐时的面貌，也是以清角为音阶特性音的宫调式（仲吕宫）为基本调，而在“入煞”前却出现了一个带有清羽的乐句（见例4-11）。这里清羽

例4-11



的用法与《广陵散》《干时》完全相同。⑤源于唐时燕乐的敦煌五代乐谱，实际上是以变徵、清角或兼用清羽与变宫为音阶特性音的乐曲都同时存在。⑥属于宋时燕乐范畴的南宋姜夔《白石道人歌曲》，虽以变徵为特性音的音阶形式为主，而其侧商调《古怨》却以清羽为音阶特性音并兼为转调功能音，造成从E宫转入D宫的下方大二度转调。姜夔曾经指出：“此非三代之音，乃汉燕乐尔。”就是说，这是相和歌、清商乐等汉代“燕乐”所特有的宫调。由此可见，《愿》谱对清羽的使用，反映了隋唐燕乐范畴的宋时俗乐的音阶特征，而实际上它又来源于汉魏以来的清乐。有人认为⑦隋唐燕乐虽然吸收融化了中外音乐的新因素，但其基础仍是传统的清乐。《愿》谱的音阶特征，说明这种见解是颇有道理的。

二、《愿》谱的旋律进行也有其特点。其中以 do—si—la 小三度下行级进较常用。这种进行及其模进形式，其实在梁时丘明传谱的《碣石调·幽兰》，古曲《古风操》，敦煌五代乐谱的《伊州》、《水鼓子》⑧，南宋姜夔的《鬲溪梅令》、《石湖仙》、《醉吟商小品》与郭沔的《泛沧浪》等曲中都可见到。值得注意的是，《愿成双令》上叠开头一句与南宋姜夔《徵招》⑨几乎完全相同。

例 4—12



《愿》谱还常用连续两个三度上行或一个五度上行然后又二

度下行的旋律进行。其中 mi—si—la 的旋法见于《愿成双慢》，mi—sol—si—la 的旋法见于《愿成双令》与《赚》。值得注意的是，前者在《碣石调·幽兰》、敦煌谱《佚名》、姜夔的《角招》、《杏花天影》、《暗香》及元·熊朋来的《伐檀》等曲中均可找见，后者则见于敦煌谱《品弄》与姜夔的《凄凉犯》。

《愿》谱还有一种旋法比较独特，那就是《愿成双令》的 sol—do 一降 si—mi 或《狮子序》的 sol 一降 si—mi 的进行。这种进行只有在敦煌谱的《伊州》等曲中才可找见。

我们知道，旋律进行特性一般说来与民族语言、社会风尚、文化传统等密切相关。因此，一个时代的乐曲总有它比较典型的旋律进行方式，而不同时代的乐曲也总会有旋律进行方面的继承因素。从上述比较来看，《愿》谱的旋律进行既与唐宋燕乐——大曲、词曲有着较多的共同点，又与属于汉魏清乐系统的琴曲有某些相似之处。这个事实似乎从一个侧面反映了唐宋燕乐与汉魏清乐的继承发展关系，同时也说明了敦煌谱以及姜夔词曲创作与南宋民间音乐的血缘联系。

三、《愿》谱各个曲牌大都由双叠构成，仅《狮子序》例外。上下叠之间变化不大，大都为平行结构。每叠结尾的终止式，有上下二度级进到主音的弱进行，也有上四度或下五度跳进到主音的终止感较强的进行，而且往往用主音的八度跳进，或再加主音上方二度音的装饰以增强终止感。这种手法在敦煌谱与《白石道人歌曲》中均可见到。尤其是主音八度跳进的手法，仅见于敦煌谱的《倾杯乐》、《伊州》等曲。此外，《愿》谱往往采用同一音型反复再现的手法，使曲调扩展延伸。这种手法在敦煌谱与《白石道人歌曲》中也经常见到：

例 4-13

《赚》

《水鼓子》

《严州》

《角招》

过三十六离宫,遣游人回首犹有,
这些事实似乎也证明三者确有密切的关系。

四、《愿》谱的各个曲牌,从名称看似各不相关,实际上是互有联系的,是核心音调的变奏手法,使各曲既完整统一又各有不同的性格。如《愿成双令》开头出现的核心音调,在《狮子序》出现时就作了相当大的扩充,变得更加抒情婉转;而在《夔胜子急》出现时,又变得欢快热烈,别有一格:

例 4-14

《愿成双令》

《狮子序》

《夔胜子急》

这种手法当然不是《愿》谱始创的，其实在这之前的许多大型乐曲——如源自相和大曲的《广陵散》等就早已用过。不过《愿成双》缠令结合了全曲节拍的安排与唱段的布局，在运用上更有自己的特色。这种特色正是它区别于相和大曲的一个重要方面，也是它之所以被当时新兴的说唱、戏曲——诸宫调、杂剧、南戏，以至于明清昆曲所采用的原因之一。

我国音乐从西周以后，可以说经历了三个大的转折。一是战国秦汉以继承楚声传统的相和歌、清商乐为代表的传统音乐——清乐的发展。二是自三国魏晋到隋唐，“铿锵铿锵”^③的胡乐的大量传入与广泛吸收各种新因素的新乐——燕乐的兴起。三是明中叶前后以俗曲为代表的市民音乐的勃兴。如果联系到社会经济的发展来观察，市民音乐的勃兴实肇始于晚唐五代，中间经过宋元，到明中叶则进入它的全盛期。从音乐风格的变迁讲，唐乐遗风一直延续到元末明初。元·陶宗仪《辍耕录》所谓“金季国初，乐府犹宋词之流”，明初《浙音释字琴谱》尚载有带唐乐遗风的《阳关三叠》，皆可为证。从已知资料看，音乐风格的真正转变，可能在元末至明中叶前后。最明显的例证，就是俗曲开始代替词曲成为歌楼酒馆占统治地位的音乐。实例有明万历年间所传俗曲《傍妆台》、《耍孩儿》、《苏州歌》^④等等。它们以细腻委婉、清丽流畅，不常使用变化音的特点，为近代汉族民间音乐的传统风格开了先河。

在此过程中，唱赚作为南宋市民音乐的重要一员，以在音阶调式、旋律进行及曲牌体裁形式方面与敦煌五代乐谱、宋代《白石道人歌曲》的共同因素，证明了它与唐宋词曲的密切联系，同时也说明了当时市民音乐的具体风貌。北宋末年的陈旸在《乐书》里曾说：“圣朝乐府之盛，歌工乐吏多出市廛畎亩规避大役素不知乐者为之。至于曲调，抑又沿袭胡俗之旧，未纯乎中正之

和。”他的话显然是从崇雅贬俗的角度讲的，但所谓“歌工乐吏多出市廛吠亩”，曲调“抑又沿袭胡俗之旧”，似乎也反映了当时市民音乐的兴盛与唐乐遗风的存在。现在《愿》谱的实际，又一次证明陈旸的话是符合当时现状的。

从曲体结构的变迁讲，汉魏六朝的相和大曲、清乐大曲到唐代的燕乐大曲，为我国由引起部、主体部、结束部三大部分组成的大型曲体奠定了坚实的基础。而宋代唱赚的缠令与缠达，则为宋元诸宫调、杂剧、南戏与明清众多说唱、戏曲——特别是昆曲等“曲牌体”音乐结构开创了先例。从这一点讲，目前的探索仅仅是开始。因为对诸宫调、杂剧、南戏乃至昆曲的许多缠令式套曲，到底如何认识？它们与《愿》谱有何异同，尚待深入研究，这里只好存疑。

最后附带说明一点，《事林广记》为我们提供了一份年代确凿可靠的缠令谱，这就为我们鉴别清人《九宫大成》所收同名曲谱的真伪找到了可靠的依据。关于这个问题将另文再述，这里不过略提一二，以便有兴趣的同志共同探索，使古乐史研究能建立在更加踏实的基础上。

注释：

① 胡道静《事林广记前言》。

② 见《中国古代音乐史料辑要》第一辑所载至顺本《事林广记》。中华书局影印线装本“l”字旁“○”号，影印时误修而失载。

③ ⑪⑫杨荫浏《中国古代音乐史稿》。

④ 宋代沈良《靖康遗录》，宋人《宣和遗事》及宋代曾敏行《独醒杂志》等书。

⑤ 李石根《西安鼓乐艺术传统浅识》。

⑥ 《九宫大成谱》卷79“平调只曲”转引。

⑦ 全曲只有第三句之末“期”字处，未用拽号，故将此字处理成短促

的“小顿”，正好符合张炎《词源》“大顿声长小顿促，小顿才断大顿续”的话，与末一句最后一字的“大顿”相呼应。

⑧ 见《梦梁录》，一说为“重起轻杀”，今从前说。

⑨ 宋代张炎《词源》。

⑩ 《九宫大成谱》卷71~72“黄钟宫正曲”转引。

⑪ “则”字，原脱。

⑫⑬ 按旋律进行，此音作低八度处理。

⑭ “巾斗煞”三字谱上原无。《遏云要诀》云：“入序尾，三拍巾斗煞。”即在序的结尾处要用打三拍的“巾斗煞”作结，故增。

⑮ 从“フ¹³”两音后面的旋律进行看，应比其前的“フ¹³”两音高一个八度。

⑯ 唐·赵唯则语。

⑰ 降 si，管平湖译谱作“la”。现据原谱改正。余例同。

⑱ 载明·朱权《神奇秘谱》。

⑳ 据叶栋译谱比较。

㉑ 据杨荫浏译谱恢复原调记写。余例同。

㉒ 元·马端临《文献通考·乐考》。

㉓ 载明万历刻本《文林聚宝万卷星罗》。

第五章

《纳书楹曲谱》

第一节 《纳书楹曲谱》与昆曲

第二节 《纳书楹曲谱》中的昆曲作曲法

.....

《纳书楹曲谱》是清代苏州叶堂（怀庭）于1792年（乾隆五十七年）编辑而成的戏曲谱集。全书包括正集四卷、外集二卷、续集四卷、补遗四卷和《玉茗堂四梦》曲谱八卷，共二十二卷。其中正集内收昆曲单折戏、按昆曲曲调谱成的散曲和诸宫调以及时剧等360余出。它是流传至今的昆曲曲本中比较重要的并具有较大影响力的以工尺谱记录的乐谱。

第一节

《纳书楹曲谱》与昆曲

一、昆曲的谱本

相对其他民间音乐形式而言，昆曲的谱本不仅为数众多，而且相当完整。据统计，清代至民国间的工尺谱谱本就达一千多种，分为整出、零折和曲集三类。如：单曲分宫汇编的《九宫大成南北词宫谱》（允禄、周祥钰等编，1746年序，收南曲曲牌1513曲，北曲曲牌561曲，连变体共4466曲）；以折为单位唱白俱全的《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》、《昆曲大全》、《六也曲谱》等；而《纳书楹曲谱》则以单折戏分层次编订成册，是较有代表性的、最能体现清代昆曲发展成就的谱本之一。

昆山腔经过魏良辅的改革之后，冷唱清曲迅速发展，成为当时文人所推崇的“高雅艺术”，而民间则流行舞台扮演的昆剧。于是，昆腔逐渐分化成为冷板清歌的昆曲和场上扮演的昆剧。这

种分化不仅表现在对演唱的要求和方式方法等方面，在唱腔宫谱方面，也渐渐分化为文人曲家的校订本和梨园故本两个系统，《纳书楹曲谱》就属于前一系统，即清唱系统的宫谱。这类宫谱的特点是考订词格严谨、讲究四声腔格，多侧重清唱，与舞台演出尚有一定距离^①。

二、编者叶堂其人

叶堂（1736～1795），字广明，一字广平，号怀庭。江苏长洲（今苏州）人。毕生致力于南北曲唱法研究，是当时苏州有名的曲家，后人称他所创立的昆曲唱法流派为“叶派”。据他在《纳书楹曲谱》的“序”中所言，其编辑此谱的原因在于有感于“俗伶登场既无老教师为之按拍，袭繆沿伪所在多有”，因此“暇日搜择讨论，准古今而通雅俗。文之舛淆者订之，律之未谐者协之，而于四声离合清浊阴阳之芒杪，呼吸关通自谓颇有所得”。

关于曲谱所编之“曲”，叶堂在“序”中做此解释：“曲者，乐之迹也。今之曲虽不可以言乐，而其为五音所笼摄，则同古之人有以顾曲者又或号曲子。”可见，“曲”不等于“乐”，“曲”以“乐”（即五音）的形式作为表达手段。

叶派唱口由叶堂弟子纽匪石（也是当时苏州有名的曲家）传给集秀班名旦金德辉，直至道光、咸丰年间苏州著名曲社怡怡集主要旦色韩华卿仍宗叶派唱口，韩更传给弟子俞宗海粟庐。叶派真传由晚清入民国代有传人，绵延未绝^②，如当代昆曲大师俞振飞自6岁起习唱的便是其父传授的叶派唱法。

三、《纳书楹曲谱》与《九宫大成南北词宫谱》

成书比《纳书楹曲谱》早近半个世纪的《九宫大成南北词宫谱》（〔清〕允禄、周祥钰等编，1746年序），被当时曲家“奉若

律令”，时人王文治（《纳书楹曲谱》的序作者）的一段话可以说明这两本曲谱的关系：“组紉之事必有经有纬以成其文章。在天则列宿经也、五星纬也；在人则六经经也、诸史纬也。乐以九宫为经。而向所谓九宫者类皆荒率舛讹，难于遵守。自大成宫谱出，而后采择宏富、考核详明，度曲之家始有所折衷焉。然九宫经也，若无杂曲之协律者以纬之，则无以穷其变化而观其会通于曲之旨趣或者其未尽欤。”从中也可看出，《纳书楹曲谱》是了解昆曲音乐变化特征、解读昆曲创腔规律的重要文献。

四、记谱法

（一）谱字

昆曲工尺谱的谱字与琵琶工尺谱的谱字相同，以“合四一上尺工凡六五乙”为基本形态。在这十个谱字中，“六”为“合”的高八度；“五”为“四”的高八度；“乙”为“一”的高八度，故上述十个谱字实为七声。“上尺工凡”等字的高八度，可将谱字的末笔上挑，或在谱字旁加“ㄚ”；若高两个八度，则将谱字的末笔双挑或加偏旁“彳”；低八度时，除现有谱字“合、四、一”外，将谱字的末笔下拽，低两个八度的末笔双拽。

谱字有正体和草体（手写体）之分，除个别字的写法有些差别而较难辨认外，大部分谱字的两种写法没有太大不同。

（二）谱式

昆曲工尺谱的谱式一般都是将谱字记在唱词的右侧，但书写方向有所不同。《纳书楹曲谱》与《九宫大成南北词宫谱》一样，采取“一行直下式”，即自右而左，谱字与唱词平行，自上而下直行竖写。这种格式的谱面显得比较清晰，容易从谱上看出唱腔的繁简程度。

(三) 调首与宫调体系^③

昆曲工尺谱是以“上”字为调首的首调体系。由于昆曲以曲笛作为伴奏乐器，自然用笛色定调。因此，工尺谱字本身只表示相对音高，而其绝对音高是不定的，要靠对乐曲用调的标识来确定。以下是在没有明确乐曲的用调之前，用“首调唱名法”唱出的各谱字的相对音高：

合 四 一 上 尺 工 凡 六 五 乙（古称“紧五”）
sol la si do re mi fa sol la 降 si

由于笛色定调与琵琶工尺谱相同，因此，昆曲谱字与十二律的对应关系如下^④：

例 5-1

律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟清
工尺字	合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	工	下凡	高凡	六
今音名	g	^b a	a	^b b	b	c	[♯] c	d	^b e	e	f	[♯] f	g

昆曲的宫调体系也是以小工调为基本调，其他各调均从小工调生出，其命名也是以小工调为基准。如六字调（六调），就是以小工调的“六”字作“工”音（即把A唱成mi），则六字调的宫音在F上，这个音即是小工调的“工”音，可写作：宫（六字调）=F=工（小工调）。其他常见各调的宫音如下：

尺字调宫音=C=乙

上字调宫音=^bB=四

乙字调宫音=A=合

正宫调宫音=G=凡

凡字调宫音= $\flat E$ =尺

以上包括小工调在内，形成昆曲的宫调体系。但今天我们在《纳书楹曲谱》或《九宫大成南北词宫谱》等乐谱中，往往还能看到在某些曲牌的名称前面，标有“正宫”、“仙吕宫”、“双调”、“南吕宫”、“越调”等燕乐调名，实际上这些调名已无确切的宫调意义，而仅存曲调分类的意义，成为“表示相似旋律风格和音域音区特征的代名词”^⑤。晚清王季烈《螭庐曲谈》说：“北曲之借宫，南曲之集曲，皆宜就笛色相同之宫调以联合之……音调某曲高，某曲低，高低相合者可联络，不相合者，不可联络也。”这段话中的“宫调”实指燕乐调名。还可知决定调高的关键在于笛色，而不在燕乐调名的原有涵义。昆曲音乐宫调名称（即燕乐调名）配何笛色，一般无规律可循而多从习惯。以下是华连圃的《戏曲丛谭》中所整理的北曲、南曲宫调笛色表^⑥：

例 5—2

北曲			南曲	
宫调	笛色	宫调	笛色	
黄钟宫	凡字调或六字调间用正宫调	黄钟宫	凡字调或正宫调	
正 宫	小工调或上字调	正 宫	小工调或尺字调	
仙吕宫	小工调或尺字调间用正宫调	仙吕宫	小工调或尺字调	
南吕宫	凡字调间用小工调或尺字调	南吕宫	凡字调或六字调	
中吕宫	小工调或尺字调间用六字调	中吕宫	小工调或尺字调	
道 宫	小工调或尺字调	道 宫	小工调或尺字调	
大石宫	小工调或尺字调	大石宫	小工调或尺字调	
小石宫	凡字调或小工调	小石宫	小工调或尺字调	
般涉调	小工调或尺字调			
商角调	凡字调或六字调	羽 调	凡字调或六字调	

高平调	小工调或尺字调		
商 调	六字调或凡字调小工调间用	商 调	六字调或凡字调
越 调	尺字调	越 调	小工调或凡字调
双 调	六字调或凡字调	双 调	正宫调或小工调
	乙字调或正宫调小工调	仙吕调	正宫调或小工调
		人双调	小工调或尺字调

从上表可以看出,小工调最常用,其次是尺字调、凡字调,它们都是小工调相邻的调,其他宫调则用得较少。这是由于受到人声音域、音区以及伴奏乐器等因素的制约,对工尺七调有所取舍。

五、曲谱译读

(一) 节奏

昆曲的节奏体系称为“板眼”或“板拍”。其板眼符号分为两种类型:一是与字音同时点下的板或眼,称“实板”或“实眼”;二是在字音发出之后点下的板或眼,称“虚板”或“虚眼”。

1. 一般来说,“板”有头板、腰板和底板之分。

头板:又叫“实板”、“正板”、“迎头板”等,即随字音的发出而同时打下的板,在《纳书楹曲谱》中用“、”符号记在谱字的右侧。

腰板:又称“掣板”、“彻板”、“虚板”等,板眼在两个工尺之间的叫“腰”,腰板即在出字后行腔过程中打下的板。在《纳书楹曲谱》中用“┐”符号记在两个谱字之间。

底板:又叫“截板”或“绝板”,即在行腔结束后所下的板。在《纳书楹曲谱》中用“—”符号记在谱字的右下角。

赠板:分为“头赠板”和“腰赠板”。在南曲中,每于两正

板之间增加一板，使歌唱时间增加一倍，所增的板叫“赠板”。头赠板的记号为“X”，腰赠板的记号为“IX”。

浪板：记号为“、0、0、0 |”或“、、|”，表示该字自由延长数拍或数小节。《纳书楹曲谱》凡例中说：“浪板，如《活捉》、《思凡》、《罗梦》等曲必不可少。其他遇欲加浪板处，必须斟酌。即如曲中有天地、爹娘、夫妻等字样，要审度声势，不可滥用，恐其近乎对白耳。”

2. 和“板”一样，“眼”也有“头眼”、“中眼”、“末眼”、“腰眼”、“腰中眼”（或称“彻眼”）之分。

“中眼”即“正眼”，《纳书楹曲谱》中用“○”表示。

“腰眼”又名“彻眼”、“掣眼”、“侧眼”、“宕眼”。即起于眼的后半拍的音，用“△”表示。

“腰中眼”又叫“闪中眼”、“侧中眼”，《纳书楹曲谱》凡例中没有提及。

“头眼”与“末眼”统称为“小眼”，《纳书楹曲谱》不点小眼，原因是：“板眼中另有小眼，原为初学而设，在善歌者，自能生巧。若细细注明，转觉束缚。今照旧谱，悉不加入。”（《纳书楹曲谱》凡例）

另外，在唱词文字的左边记有“┐”符号的，是“钩住再起”的意思，表示此处要停顿、换气；而工尺谱下面标有“□”者，指的是该字并非实板或重音字，甚至不是曲文用字，而是演唱者“起声发调”之法。

（二）节拍

昆曲工尺谱使用五种节拍形式（板式）：散板、流水板、一板一眼、一板三眼以及带赠板的一板三眼。

散板：与固定拍子相对而言，散板指的是一种自由节拍，但并不等于无节拍。《顾误录》中说：“曲之有板者易，无板者难。

有板者，听令于板眼，尺寸自然合度。无板者虚自己斟酌缓急，体会收放，过缓则散慢无律，过急则短促无情，须用梅花体格，错综有致；有停顿，有连贯，有抑有扬，有伸有缩，方能合拍。”^⑦昆曲中的散板曲，不上板，只是偶尔在一句中间略作停顿，打一板“扎”，在每句下面则打两下鼓“多多”，总的节奏完全由唱者自己掌握，松、紧、快、慢，必须按照词意和气氛来准确处理^⑧。可见，散板的自由节奏是有原则的，它需要表演者具备较高的音乐和文学修养，做到“形散神不散”。

散板多用于引子或套曲的开头和结尾。谱中无板眼标记，只在乐句结尾处的谱字右下方以底板符号“—”标明其界限。译成简谱或五线谱时一般用“♩”标记。

流水板：为有板无眼。只用实板“、”和腰板“ㄥ”两种板记号。译谱时，习惯上译作1/4拍子，但不一定所有的流水板都是1/4拍子。有时本系二拍子的乐曲，由于速度变快，形成有板无眼的效果，而作为一拍子；有时将属于混合拍子的乐曲处理为一拍子，但这种情况须与原属于有板无眼的节拍区别开来^⑨。

一板一眼：又称“一眼板”，是昆曲最常用的节拍之一。译谱时用2/4记写，即每小节有两拍。其中第一拍为板（强拍），第二拍为眼（弱拍）。所用符号有实板“、”，实眼“○”，腰板“ㄥ”和腰眼“△”。

一板三眼：每小节由一个强拍和三个弱拍组成，共有四拍。其中第一拍（强拍）为实板，符号为“、”；第二拍（弱拍）称“头眼”（不记）；第三拍（次强拍）称“中眼”，符号为“○”；第四拍（弱拍）为末眼（不记）。

一板三眼和一板一眼一样，都是昆曲最普遍的节拍形式。前者听起来较慢，后者较快。当然，或慢或快，还需结合剧情而定。

一板七眼：即带赠板的一板三眼。将一板三眼的四拍放慢成为八拍，第一拍和第五拍打板（第五拍是“赠板”，符号为“X”，腰赠板符号为“Ⅹ”）。所用的其他符号与一板三眼相同。译谱写作 8/4 或 4/2 拍子。

（三）工尺谱与润腔

昆曲有着十分丰富的润腔手法。昆曲艺术家俞振飞先生整理的润腔方式就达十六种之多。这些润腔手法，有的具备相应的符号或约定俗成的记谱法标记，有的没有。现结合《纳书楹曲谱》的记谱法，说明部分润腔与记谱法的关系^⑨。

1. 带腔

有三种形式：

（1）在一个腔连续进行之中，或在一个字出口之后，于应当换气的地方稍为停顿一下，然后很快地用这个音继续唱下去，这叫带腔。如《牡丹亭·游园》[步步娇]“闲庭院”中的“闲”，工尺谱记作“上尺工 L·尺·上”，“工”字左下角（原谱为竖排）的“L”为停顿换气符号，“工”字的“·”即为带腔。

例 5-3



（2）一个腔稍为停顿之后，在前面的腔已完而后面的腔未起之前，所唱的另一个音，就是带腔；或者在一个字出口之后，稍停接唱另一个音以带起下面的腔，这个音也是带腔。如《牡丹亭·惊梦》[山桃红]“似水流年”中的“流”字，工尺谱记作“尺工五六·工”，第一个“工”字下旁注的“五”（书写时谱字小一号），其作用是在前面的腔完了以后，带起后面的腔“六六工”。

例 5—4



(3) 凡曲文的词意虽有段落但在气氛上不宜分开的,或者连起来唱更有助于表达感情,就在前一个字唱完之后,后一个字未唱之前,另加一个音或一点,就是带腔。如《游园》[醉扶归]中“一生儿爱好是天然”的“好”字和“是”字,工尺谱分别记作“四上尺五”和“六/五六工·尺”,“好”字腔末旁注的“五”(书写时谱字也是小一号),就是带腔。意即唱到“好”字末一个音“尺”(re)时,再接唱这个“五”(la),以带到下文“是”字的第一个工尺“六”(sol)。

例 5—5



2. 撮腔

如果一个腔将要唱完时,旋律方向是下行的,往往容易把尾音上扬而妨碍了咬字的准确性,这时应当用撮腔来扣住它。

用于平声字的撮腔:如《游园》[皂罗袍]中“谁家院”的“家”字,工尺谱记作“上尺上四·合”,“四”字下面一小点就是撮腔。唱时“四四”(四·)两音占用半眼的时值。

例 5—6



用于去声字的撮腔:如《游园》[皂罗袍]中“姹紫嫣红”

的“姹”字，工尺谱记作“六尺·工”，“尺”字下的一小点就是撮腔。因为第一个音“六”（sol）已用了豁腔（后述），下面的“尺”不宜再往上扬，所以用撮腔来扣住它。

简而言之，撮腔是工尺谱中相同谱字的重复，目的是确保字调的准确性。符号为谱字下加一点。

3. 带腔连撮腔

把带腔和撮腔连起来，即唱完带腔后连唱一个撮腔。如前所述的《牡丹亭·游园》[步步娇]中“闲庭院”中的“闲”，工尺谱记作“上尺工 ㄣ·尺·上”，“工”字后是带腔，紧接的“尺”字是撮腔。一般来说，撮腔之前有带腔的比较多，而带腔之后不一定都连撮腔。

4. 垫腔

有些腔音在连接过程中，中间正好相差一个音级，如“上工”（do mi）两音，中间仅差一个“尺”（re）音级，对于唱曲或吹笛者来说，如果照谱演唱（奏），总觉不够圆滑、顺畅。所以，艺人往往在“上工”两音之间添一个“尺”音，这个音就是垫腔。有的工尺谱为便于习唱，就在主干音之间用小号字标出垫腔（如《粟庐曲谱》），而大部分曲谱并不标出，这也可以说明“谱简腔繁”的特征在工尺谱中的具体表现。

垫腔所涉及的音级，主要用五声音阶。因为南曲不用“乙”、“凡”两音，所以“四”与“上”、“工”与“六”之间，不用垫腔，它们本身就是相邻的音级。至于“四”与“尺”之间，就用“上”做垫腔。

如果两个音级之间相差不止一个音，如“上”与“六”之间，即使垫上一个音，听起来也还不够顺适，那就可以垫两个音。如《游园》[皂罗袍]中“姹紫嫣红开遍”的“开”和“遍”，谱字分别是“上”和“六尺上四”（板眼不计），从“开”

(do) 唱到“遍”(sol)，之间相差“尺工”两个五声音级，因此可以用这两个音级做垫腔。

虽然垫腔使用频繁，但也不能滥用。如果两个音级高低相差太远，即便垫一两个音也不能顺适，那就不必强求。再者，垫腔一般适用于缠绵悱恻的曲词，可增加其圆滑流畅的效果，而刚劲直率的曲词就不适合用垫腔了，这也就是垫腔音很少用五声偏音“乙”、“凡”的原因。

5. 迭腔

迭腔和撮腔的作用相同，都是为了防止平声字尾音上扬，而用撮腔或迭腔扣住它。但迭腔还可用在上声字和去声字上。

迭腔所用的符号与撮腔相同，都是在谱字下加一小点，但这一小点加在上下两个音中间，不像撮腔的小点那样紧接本谱字。唱法的区别主要在于时值方面。撮腔是一拍唱三个音，而迭腔是两拍三个音（前面两个音音高相同，各占半拍，后面一个音音高不同，占一拍），或两拍四个音（前面三个音占一拍，后面一个音占一拍）。

迭腔音所加的小点数量不同，还可细分为两迭腔、三迭腔和四迭腔。加一点为两迭腔，三迭腔是在谱字后面连加两小点，唱时此音连续重复共三次。但三迭腔也有不同的处理方法。如有时为了表现剧中人物闲适的心情，可以将三迭腔唱成两迭腔，而在迭腔上加眼。四迭腔的符号是在谱字下面连加三点，一般是一个点重复一个半拍。

应该注意的是，唱迭腔切忌乱加音。如有人把《游园》[醉扶归]中“一生儿爱好是天然”中的“天”字（谱字为：上尺上··四），擅自唱成“上尺上尺·上四”的“油腔”，而且把字唱倒，这是错误的。

6. 𪔵腔

若两音相连，旋律走向为上行，为求得迂回曲折的效果，可以把这两个音重复一遍，但总的时值不变。如“尺工”两音，可唱成“尺工尺工”。

𪔵腔的标注方式因轻重、虚实而有所不同，即用大小号字体区别字的轻重、虚实。大号谱字要唱得重一些、实一些，反之则轻一些、虚一些。

7. 滑腔

又名揉腔。如果一字腔的旋律走向为下行，为了唱得跌宕生动，常常把两拍中的其中一音叠唱一次，称滑腔。如“六五六工”唱为“六五·六工”，滑腔音占用眼的时值，但总的时值仍为两拍。

滑腔的符号虽与迭腔、撮腔相同，但具有本质的区别。滑腔的一小点须在眼上或板上，而且这一拍要有三个音。

8. 擞腔

为使一个字腔婉转动听，有时在一个音下面另加三个音来装饰演唱，叫“擞腔”，用符号“\”标记于谱字右下角。其性质类似于今天我们所讲的“颤音”。在本字腔音上所加的这三个音，第一个是本音的上方音，第二、第三个音须连用本音。如“四上尺工四”唱作：

例 5—7



擞腔就是古人所谓的“迟其声以媚之”，唱时要运用面颊和下巴这两个部位，若只用喉部来颤动，就唱不圆，也失去了字准腔圆之意。

9. 迭腔连擞腔

迭腔下面连唱擞腔，迭腔是四迭腔，唱时把四迭腔唱出前三迭，然后用擞腔来代替第四迭。记谱时在谱字后面连加两点，在第三点的位置上改为擞腔。

10. 豁腔

凡唱去声字，在出口第一个音之后加一个比本音高出一音级（五声音阶）的音，使音腔向上扬，不至于混转他声，这就是豁腔，符号记作“レ”。如《游园》[绕地游]中“乱煞年光遍”的“光”字是平声，“遍”字是去声，两字腔都是“尺上四”，但“遍”字用豁腔，唱成“尺'上四”。

豁腔有时用在一个字腔唱完时，在最后一个音后面使用豁腔。如《游园》[步步娇]中“摇漾春如线”的“漾”字。唱作：
例 5—8



其中小字二组的 re 就是豁腔，似上倚音。

豁腔也有用在字腔中部的，但不多见。如《佳期》[十二红]中“一个半推半就”的“就”字。

豁腔只限于去声字及北曲入声作去的字，此外不可乱用。

豁腔不是主腔，不应唱实，只要在主腔将完时稍为上扬一下就够了。曲谱用符号而非谱字来记，说明其性质类似于装饰音。

以上所举的十种润腔法，均有相对应的记谱法或符号标记，是昆曲音乐中“定腔定谱”的部分，也是形成昆曲规范化特点的必要手段。

11. 顿挫腔

谱字中每遇三个按五声音阶顺序排列的音，如“四上尺”、

“工六五”等，为避免听起来呆板无味，往往在第一个音出口之后，稍为停顿一下（这是顿，符号是在谱子左边加“L”），然后用虚音唱出另一个音（这是挫，旁注的小号谱字），如此一顿一挫，叫“顿挫腔”。这个“挫”音，要比它之前的音高出两个音级，正好与这个字腔的最后一个音相同。如《游园》[醉扶归]中“沉鱼落雁鸟惊喧”的“落”字，谱字为“四上尺”，用顿挫腔唱成：

例 5—9



使用顿挫腔，须具备三个条件：

- (1) 一拍包含四个音；
- (2) 旁注的小号谱字须与本字腔的最后一个音相同；
- (3) 出口第一个音的顿腔音，须比挫腔音低两个音级（指五声音阶的音级）。

散板曲也可用顿挫腔，用法与上板曲相同。

第二节

《纳书楹曲谱》中的昆曲作曲法

昆曲的创作分为三个阶段。首先是制曲，即剧本创作，须按照一定的格律撰写曲词；其次是制谱，即依照原曲牌的基本旋

律，为新创曲词谱写唱腔；最后是综合表演和感情表达的需要，按谱度曲。

一、制曲

所谓“唐诗、宋词、元曲、明清小说”，说明“曲”非今日之“曲”（歌曲、曲调），而是指文学体裁，或称“曲牌”。“制曲者，文人自填词曲，以陶写性情也”^①。可见，文学部分的创作是昆曲作曲的第一步，也是最基础的阶段。

（一）“词”与“曲”

能作为昆曲唱词的“词”和“曲”，除具有一般的文学意义之外，还具有音乐性的一面。

1. 词的特点

（1）一首词的句数以及每句的字数大都是固定的，一般不能随意增添衬字。

（2）词的用字只分平仄，不分上去；

（3）词分上下阕，用换头。多为自娱自乐的抒情小品。

2. 曲的特点

（1）曲分为散曲和剧曲。散曲可用小令，也可用套数，多为抒情小品；剧曲只用套数，整体结构安排要服从戏剧情节发展的需要。

（2）曲的基本句数和每句字数，虽然也有定数，但在实际运用中，常常可以增添衬字，尤其是北曲，衬字字数甚至超过正字。

（3）曲既通平仄，又分上去，有时很严，有时很宽。剧曲还须综合考虑戏剧情节发展的要求。

（4）由于曲是用来唱的，所以遣词造句还须考虑可唱性问题。如上去字重叠、闭口字相连等，都很拗口，应尽量避免。

（二）格律

不管是填词或填曲，都须按照一定的格律来撰写。《文心雕龙·声律篇》说：“今操琴不调，必知改张；搞文乖张，而不识所谓。响在彼弦，乃得克谐；声萌我心，更失和律，其故何哉？良由‘内听’难为聪也。故‘外听’之易，弦以手定；‘内听’之难，声以心纷，可以数求，难以辞逐。”^⑩其中“内听”可理解为“内在的音乐”（或称曲词），“外听”就是“外在的音乐”（或称曲腔或曲调）。“内在的音乐”指的是词、曲本身所具有的声韵平仄。归纳起来，主要包括如下两个方面：

1. 声音

声指的是平仄四声。词大体上讲究平仄和平上去入四声的变化。不仅如此，还有多方面的复杂变化。《词学集成》引仇山村云：“世谓词为诗之余，然词尤难于诗，词失腔犹诗落韵。诗不过四五七言而止，词乃有四声五音、均拍轻重清浊之别。”

昆曲制曲时在音乐上要遵从“篇定四声、韵句；律定正衬、定格”的原则。如五句五韵，必定是一四句为平韵，二三五句为仄韵；且第三句须用“平平仄”的“定格”。关于加衬，各句句前和第五句句逗间都可以加衬字。在南曲中，由于衬字不占板位，因而有“衬不过三”之说。

2. 节拍

节拍指的是句法组织。昆曲中常见的有三字句、四字句、五字句、七字句等。制曲时，须做到“曲定段数、句数；句定字数、句法”。如一首各句字数是“四四三四五”五句的曲子，前三句和后二句分为前后两段，四字句二二为逗，五字句二三分逗。

按照一定格律，使曲牌的“内在音乐”达到和谐顺畅，是制曲的第一要事，但还没有达到真正意义上的协调。接下去就是要

处理好曲牌音乐部分的内容，即所谓的“外在音乐”的“制谱”。

二、制谱

制谱，俗称“打谱”。即依照曲词内容和曲调四声阴阳，就原曲牌的旋律进行调整加工，使原曲牌的唱腔和新曲词更能紧密结合，做到字正腔圆、表情达意^⑨。换言之，就是倚声填词。昆曲的曲牌，分为南曲和北曲两大类。能够被用来填词的曲牌，必然是那些相对固定、完整并具有可塑性的曲调。从现有资料看，虽然昆曲曲牌来源纷杂，但每个曲牌格律严谨规范，可变性强，这在很大程度上保证了昆曲剧种音乐风格的统一。

南曲和北曲具有完全不同的音乐风格特征，现以《纳书楹曲谱》中词曲结合的特点为例，说明昆曲的制谱手法。

（一）北曲——死腔活板

《纳书楹曲谱》凡例中指出：“此谱与宫谱不同。盖宫谱字方正衬主备格式，此谱欲尽度曲之妙，间有挪借板眼处，故不分正衬，所谓死腔活板也。”“死腔活板”为北曲的重要特点，演唱时板数无定，衬字多少不拘。

1. 死腔

昆曲创腔是严格的“依字行腔”，即先在腔出口时，以近似的相对音高“模仿”唱字的四声阴阳曲线（这部分旋律叫“腔头”或“出口腔”），而后才“行”拖腔或主腔。这种依照唱词字音四声配制唱腔的格律，称为“四声腔格”。北曲的腔格特征如下：

（1）北曲填套的曲牌，属于七声音阶，因此，不管是正腔（本字腔）或润腔，音之间连接时不需避开偏音。如去声字的腔格可唱作：do—re—si—la 或 sol—la—fa—mi。

（2）北曲只有平上去三声，入声派入其中，声调改变，腔格

也随之变化。

(3) 北曲音乐风格刚劲豪放，这与阴平字高高揭起的配曲法有关系。

(4) 北曲的去声字和上声字，往往可以通用。

(5) 北曲不用赠板，一般字多腔少，有些速度较快的曲调，完全是腔头与腔头的连接，听起来四声对比分明，词意明了。

2. 活板

昆曲的活板手法体现在节拍和节奏变化两个方面：

(1) 节拍的变化形式有三种：

①扩板 采用小腔充实、细分节拍，从而把板位进一步扩大，使旋律更加丰富、细腻的手法，叫“扩板”。一般按比例将基本旋律扩大一倍。

②抽眼 或叫“缩板”，即抽去原来节拍的小眼，使节拍缩小、速度加快、节奏紧缩、繁腔化简，唱腔更显紧凑有力。抽眼是每个拍子按比例缩小，其他如唱词字位、调式、曲式等方面均不作改变。

抽眼的主要方法有：

减音：减少乐音，缩小音域。

抽略：抽去腔中的某些重复音和部分音调材料。

略句：省略某些完整或不完整的乐句。

抽眼若用于带赠板的板式则形成“去赠还正”的变板形式；若用于不带赠板的板式，则就是真正意义上的“抽眼缩板”。

③散板 总体说来，北曲的板式变化比较自由，同一支曲牌可以用既定板式，也可以用散板。这也是北曲之所以衬字比正字多的原因。北曲的板只作“节句”之用，所以，曲牌全曲的小节数并不固定，字腔可高可低，唱词正字的板位以及腔的长短也不定。不仅如此，连起板与否也不定，甚至散板之曲也可点板，其

灵活之至可见一斑。

(2) 节奏上的变化主要是如下两种形式：

①拿腔 为配合表演动作、增强戏剧效果而灵活调整唱腔的演唱速度，叫“拿腔”。如某句曲文需要加快速度以突出其强烈感情，有意把前一句末尾几个字唱得稍慢一些，再把后一句作突快处理。这种拖慢的腔就叫“拿腔”，俗称“扳”，先收后放的意思。拿腔的使用须配合舞台动作的需要，曲谱中没有相应的符号。

②卖腔 为增强气氛而有意将某个音拖长并带有一定的起伏变化，叫“卖腔”。类似于乐理上所讲的“自由延长音”。卖腔多用于散板曲，视演唱内容需要，一般延长起来相对“自由”一些，更长些。而当卖腔用在上板曲中，因受板眼限制，只好将所有板眼停顿下来。如《琵琶记·辞朝》[啄木儿]中“万里关山音信杳”的“万”字，“腔”为“上六尺上”，“六”是卖腔，要等这个拖长的音唱完，才能把“尺”上的板打下去。

(二) 南曲——死板活腔

1. 死板

南曲用板格式比较严格，除散板以外，曲牌的全曲板数（即“曲定板数”，如[步步娇]有十三板、[醉扶归]有十二板，它们都是三眼带赠板），每个字在板中的位置以及唱句间、曲牌间的衔接等方面，都有相应的规则。尤其是衬字，绝对不能占用板位，而只能占用前一小节的尾腔。由于南曲“板以节字、字有定位”，所以“衬不过三”，越少越好。

南曲的“死板”是相对的，并非真正意义的“死”。说南曲“死板”，是相对于板式变化十分自由的北曲而言的。如南曲就大量运用扩板手法，其使用之频繁甚至超过北曲。可谓“死中有活”。但南曲的“活板”，又有严格的限制，武俊达在《昆曲唱腔

研究》中所总结的关于昆曲扩板加花的四个^⑨基本原则，是“活板”的尺度。

(1) 快而不乱。增加花音一不乱板（南曲主要旋律须按一定板位扩增，不可错板）；二不乱字，唱字四声腔格须在腔头交代清楚，切忌以腔裹字；三忌乱腔，主腔须分明，不能以花腔淹没主腔。

(2) 慢而不单。扩板若用得过多，容易流于平淡。因此，扩板要运用适当，做到慢不断音、慢不脱气，保持旋律线的绵延起伏。

(3) 放而不宽。扩板不能超出小节的范围。

(4) 收而不短。紧缩时，须参照原节拍的时值比例。

扩板抽眼等板式变化手法，为昆曲制谱填词提供了自由的天地，提高了原曲牌的适应性。但这些活板形式同时也受到昆曲曲词的制约，使唱腔音乐风格趋于统一和规范化，所以又可谓“活中有死”。

2. 活腔

南曲工于“水磨”，因此润腔手法十分丰富、细腻。常见的活腔手法有：

(1) 嚙腔

嚙腔一般用在如下三种情况：

①有的字因配音较多而显得过于呆板，为增加此唱腔的灵活性，有意漏唱一个音，这个音就是嚙腔。如《游园》[醉扶归]中“一生儿爱好是天然”的“是”字，曲谱记作“六'五六工·尺”，当唱到“五”音（la）时，把口略微张开，吸半口气而不出声，这个不出声的“五”就是嚙腔，这种唱法叫“吞字法”。

②凡上声字出口后的落腔也是嚙腔。如《游园》[皂罗袍]中“雨丝风片”的“雨”字，谱字为“合工”，从“合”到“工”，下落一个音级，但唱到“工”时，须使用嚙腔，使它不出声。

③凡遇一拍四个音的腔，第三个音要用嚙腔，不出声。

由于工尺谱中没有囗腔的专用符号，唱时按上述情况灵活使用。

(2) 哼腔

阴上声及阳平声浊音字，出口时要用力喷吐，出音要比谱字所记的音稍高（但也不能过高），时间要短（最多不能超过半眼），马上要回到本音高上，这就是哼腔。如《游园》[醉扶归]中“花簪八宝璎”的“宝”字，唱作：

例 5-10



其中第一个音是哼腔，出口第一眼的前半拍用喷吐，出音比la高，后半拍才回本音位。

与囗腔一样，工尺谱没有专门的符号标记哼腔，同样靠习唱者对昆曲行腔的心领神会。与囗腔不同的是，哼腔所用的唱法属于“吐字法”，只能虚唱，并以是否悦耳动听作为审美标准。俞振飞先生说：“歌曲之动听与否，全在行腔的分轻重，有虚实。如果每个音符都用同样气力来唱，那是唱‘谱’，不是唱‘曲’，更谈不上思想感情了。”

(3) 橄榄腔

顾名思义，俗称为橄榄腔的唱腔，像橄榄一样，首尾细，中间大。唱时音量由小到大，再由大到小，依靠气息的有效控制而达到收放自如。散板中的卖腔和“宕三眼”的板式，常常是橄榄腔酣畅淋漓之所。如《劝善金科·思凡》[山坡羊]中“小尼姑年方二八”的“八”字和“被师父削去了头发”的“发”字，两处各占十二拍。演唱时须根据情绪发展的特点，调整行腔过程中的力度变化，达到流转美妙的效果。

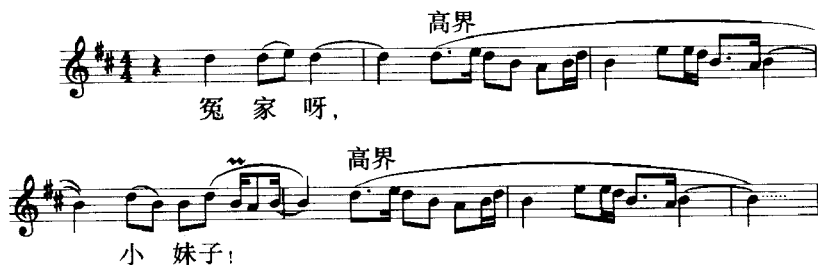
(三) 时剧——表演与唱腔并重

《纳书楹曲谱》收时剧十四出（另有九部虽标名为时剧，实质上是散曲），所用曲牌近五十首，其中有些是从昆剧南、北曲变化而来，如〔山坡羊〕、〔梧桐树〕、〔新水令〕、〔点绛唇〕等；有些是从明清民歌发展而来，如〔驻云飞〕、〔锁南枝〕、〔挂枝儿〕、〔寨儿令〕等；有些则引用其他声腔，如《借靴》所用〔延索调〕实为〔弦索调〕的讹记，《罗梦》所用〔弋阳调〕引自〔弋阳腔〕，等等^④。

时剧因注重情节，在感情表达上比南曲直白外在，因此，唱腔旋律和字位安排比较自由，唱词通俗易懂。拖腔长短不一，较长的拖腔常常安排在唱句的末尾一、二字，体现出“前紧后松”的字位安排特征。

时剧与南曲、北曲在制谱上的一大不同，就是因其表演的需要，往往使用较固定的旋律性过门。《纳书楹曲牌》中所收的时剧即有高界、中界、低界、随界、品头以及和首等固定旋律。如时剧《小妹子》中的高界：

例 5-11



高界、中界和低界以音区作为划分依据；随界指过门紧随前面的唱腔，与前面保持一致；品头指一开始用的旋律片段，但不一定只用在开头，也作为间奏；和首一般指较长的前奏。唱腔中插入这么多的器乐演奏部分，是为了适应时剧舞台动作表演的需要。

三、度曲

以上所述的制曲和制谱两个阶段，是昆曲作曲法的基础。昆曲作曲的最终完成，要结合表演或感情表达的需要而进行整体结构的把握，这个过程就是度曲。如果说，制曲和制谱两个阶段，文学因素在昆曲作曲中起着较大的作用，那么，度曲时音乐自身的发展则得到了更多的重视，音乐的特征也越发显示出来。

（一）音阶

北曲用七声音阶，南曲用五声音阶。北曲虽用七声，但不突出使用“一（乙）”到“上”和“凡”到“工”的半音倾向进行。北曲和南曲都可以用任何变化音级来装饰曲调，这些变化音纯粹是受语言声调的影响而作为润腔使用的，一般不属于调变化的范畴。但这些音仅存在于实际的演唱中，工尺谱不作记录。如《长生殿·惊变》[泣颜回]中的“降 si”是揉腔音：

例 5-12



（二）调式

从现有曲牌来看，由于昆曲曲牌来源复杂，因此，不管是南曲还是北曲，宫、商、角、徵、羽五种调式都有。宫、徵调式多用于表现明朗有力的内容；羽、商、角则多用于表现委婉哀怨的情绪。

昆曲常用调的对比来表现剧情的发展和人物的情绪变化。常见的方法有：

1. 犯调：亦称“出宫”。犯调有时可用，有时不可用，用时较为谨慎。北曲曲牌[九转货郎儿]是特殊的犯调集曲的例子。

2. 借宫：借宫的条件必须是“同调”，即所借曲牌宫调的定调须与本宫相同，可理解为“同宫系统转调”。如王实甫《西厢记》，先用正宫调〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔倘秀才〕，之后接的却是般涉调的〔耍孩儿〕。

3. 移宫转调：一般在戏剧情节有重大转折时，可以改变其原来的调式或调性。如《纳书楹牡丹亭全谱》中的《写真》一折，先用正宫调〔破齐阵〕、〔刷子芙蓉〕，后转入越调〔山桃红〕，再转入黄钟〔鲍老催〕、越调〔山桃红〕、〔好姐姐〕，最后结束于商调〔山坡羊〕。

（三）旋律

昆曲的唱腔旋律与唱词语言的四声调值有很大关系。度曲时，对唱腔的变化处理不仅要考虑到唱词的四声、词义和节奏以及唱词的分句和分逗等方面，还要注意其自身的高低、长短、繁简、强弱等方面的变化。正如《九宫谱定》上所说的“改旧为新，翻繁作简，既贵清圆，尤妙闪赚。腔裹字则肉多。字矫腔则骨胜，务期停匀适听而已”^⑥。

度曲时，除了依照唱词的“四声腔格”，还须依照所用曲牌的腔格，即所谓的“主腔”。《螭庐曲谈》说：“凡某曲牌之某句某字，有某种一定之腔，是为某曲牌之主腔。”^⑦主腔代表曲牌的性格特点，限定曲牌的基本表情范围，且以基本型或变化型贯穿全曲。在某种意义上类似于西方音乐中的“动机”。如南曲曲牌〔懒画眉〕的主腔为“上尺上合”，在全曲的重要部位（唱词中的重点字眼或起调毕曲处）不时出现。

配制后的昆曲唱腔旋律，还可以进行丰富的变化，常见的变化形式有：

1. 根据剧情和唱腔内容的不同需要，同一曲牌在运用时可作不同程度的高低腔移位变化。

2. 根据角色行当和板的大小来确定唱腔的繁简程度。如小生小旦常用带赠板的板式，唱腔多迂回曲折，繁腔细谱；净末丑则较少带赠板，唱腔简洁明了，甚至仅反映四声的大致走势。

3. 有些曲牌可以自由增加或减少部分唱词字句，唱腔旋律也随之改变。

(四) 节奏

昆曲唱腔旋律的节奏常常按唱词的词拍来划分^⑧，词拍之间可添加过腔接字。如《牡丹亭·游园》中的〔绕地游〕：

例 5-13



昆曲的每个曲牌一般都有一个贯串的节奏型，叫“主腔”。主腔有时原样重复，有时变化再现。如下例《长生殿·埋玉》中南中吕调〔红绣鞋〕，“上合四”三个音为主腔，所配唱词分别是祸根芽、恁欢洽、恁收煞。

例 5-14



唱字的四声腔格、语气内容和衬字等对节奏的形成有着较大的影响。如为了突出某个重点字眼，往往把该字放在重拍的位置上或把时值延长。

一首曲牌中，常用某种特定的节奏型贯串或稍作变型反复使用，使全曲风格得到统一。

（五）板眼及板式转换

南曲的用板格式比较严格，每一种上板的曲牌，全曲有几板，每一唱字在板中的位置以及前后句或前后曲牌间的衔接，都有一定的规则^⑨。而北曲板式则比较自由，不仅全曲的小节数不固定，而且基本唱词的字位也不固定，用板格式没有什么限制。

板式转换手法是昆曲以不同板式和速度表现人物的不同性格、地位和情绪的变化发展，使曲词能适应情节内容的发展要求。如时剧《思凡》，情节开始展开时，用缓慢的三眼板曲牌[山坡羊]；当剧中主人翁色空的情绪较为激动时，板式转入一板一眼；当色空决意下山时，板式则转入快速的流水板[风吹荷叶煞]。

板式变化也是曲牌联套时必须考虑的因素之一。若干曲牌联套时，一般按戏剧情节发展的需要，遵循“由散到整、由缓而急、由大到小”的原则，形成“散——慢——中——快——（散）”的板式布局。

（六）曲式结构

南曲有引子、过曲和尾声之分。引子一般用散板，曲式大小差别很大，有上下句等长的结构，也有不等长的结构，有的长达百余字，有的则只有一两个乐句。

北曲有只曲和煞尾之别。北只曲和南过曲在曲式结构上特点相似，主要有以下四种类型^⑩：

1. 单一型

这种类型的曲牌，形式短小、结构严谨；材料单一、和谐一致；节奏、节拍一致、旋律型单一。如《彩楼记》中的南仙吕调〔光光乍〕、《长生殿·哭像》中的北正宫调〔脱布衫〕。

2. 对称型

对称型的结构常见的有如下几种：

(1) 对比、并置式：全曲分为互相对比的两大部分，如四句类的曲牌由对称的两个二句式构成；六句式的由对称的两个三句式构成。

(2) 递接式

此结构类似“起承转合”式，渐变的音乐发展思维，全曲一气呵成。

(3) 穿插式

此结构类似回旋曲式，即全曲围绕主要乐段展开，并不时插入互为对比的部分。如《单刀会·训子》中的北中吕调〔醉春风〕，全曲共七句，其中一、三、五句是原曲牌旋律，二、四、六句为新材料，第七句是第六句的变化重复。

3. 同一对比型

几支同名曲牌联用组合成套，或同或异的音乐材料既统一又对比，辩证统一于整体结构中。

4. 交叉型

两个互为对比的音乐材料交叉出现，共同为复杂的内容服务。

(七) 曲牌联套

曲牌组合成套，一般是慢曲在前、急曲在后（也有因内容表达的需要而相反的情况），符合中国音乐“慢起渐快”的表达习惯。

北曲本套的结构一般是：〔具有引子性质的习惯上放在套首的支曲〕——〔数目不拘的支曲〕——〔煞〕；南曲本套的结构是：〔引子〕——〔过曲〕——〔尾声〕。

南、北曲联套时，均可以在选曲和宫调方面作适当的改变，称“变套”。北曲常用的变套手法有：子母调、同曲牌叠用、加煞、插用它曲等；南曲变套除了与北曲相似的子母调和同曲牌叠用的手法以外，在首牌与次牌的选用以及曲牌的叠用上都比北曲灵活自由。

度曲的过程，就是“内在音乐”与“外在音乐”在内容和形式上达到完美统一的过程，也是文学与音乐达到水乳交融的过程。可以说，昆曲既是文学，也是音乐。

第三节

《纳书楹曲谱》中的记谱法与音乐

《纳书楹曲谱》一出现就受到曲家们的好评，如清人钱泳在《履园丛话》中说：“近时则以苏州叶广平翁一派为最著，听其悠扬跌宕，直可步武元人，当为昆曲第一。曾刻《纳书楹曲谱》，为海内唱者所宗。”《纳书楹曲谱》不仅极大地推动了中国音乐记谱法的完善和发展，而且对中国音乐理论和音乐作曲法的发展具有重要的影响。

一、板眼点定的记谱法标志着中国音乐节拍法的成熟

《纳书楹曲谱》对板眼的记录较为详尽，可以看出一板三眼、一板一眼和散板的板式类型已基本确立。这是中国音乐节拍法在经历了漫长的发展过程之后在昆曲曲谱中积淀下来的。

歌唱时始有“点板”（把板眼记号点在唱词上，今人叫“划分小节”），源于唐代的“点拍”。唐代以来，习惯以词拍来规定曲拍，即“以词点板”，这种节拍形式也叫“韵律性节拍”。但随着音乐门类的逐渐独立，器乐从歌唱中分离出来，尤其像古琴曲等器乐曲的产生，词拍对音乐曲拍的规定性作用越来越小，一部分韵律性节拍很可能转变成为定量性节拍，以适应音乐的发展要求。宋、元南戏继承和发展了民间唱赚的节拍，使韵律性节拍变为定量性节拍。从这时起，音乐节拍独立，成为板眼节乐法^⑥。

明代民间艺人称点板为“拍曲”，把板眼从书面化为实际演唱，并以口传心授的形式传承。这一过程也是韵律性节拍向量化发展的自然阶段。明代是节拍法理论盛行的时代，涌现大批的曲论家。沈璟（1533～1610）就是其中对昆曲板眼发展做出较大贡献的音乐家。南曲来自“村坊小曲、里巷歌谣”，这些民歌节奏自由，语言风格上杂乱无章，文人、曲家们认为这样的音乐“不叶宫调、已罕节奏”，因此多有欲加改造的想法。沈璟编辑《南九宫十三调曲谱》，他的着眼点是四声和板眼，因此有人称此曲谱为“四声、节拍谱”。

沈璟的点板做法是“韵句下板，以鼓点眼”，说明节拍法的发展还得益于鼓板指挥法的成熟。我国宫廷音乐一直严格地用鼓板定节拍，民间音乐、宗教音乐用鼓板节乐的情形也比比皆是。昆曲发展的时代，鼓板指挥法已趋于成熟。特别是《纳书楹曲谱》编订之时，昆曲鼓板指挥的技术更加成熟了。颇受叶堂赞誉

的鼓师瞿松涛，他能熟练掌握《纳书楹曲谱》中的各种唱腔和板法的指挥技术，难怪叶堂如此高度评价他：“诸贤所学，仅可悦时，若瞿君者足以名世矣。”^②

《纳书楹曲谱》明确的板眼符号，反映了中国音乐节拍法的最终发展成熟，昆曲所表现出来的音乐“含量”也因此得以提升。当然，任何一种记谱法都不能把音乐的实际效果描绘出来，懂得曲谱的人不一定就能懂节乐法。曲谱只是提供一定的尺度，真正的技艺则掌握在鼓师和演唱家手里。

二、谱繁腔更繁

中国传统音乐源远流长，而文字谱却能以超乎想象的魅力一直伴随着它的发展，这不能不说是中国音乐记谱法的独特之处。其间文字谱的发展，也经历了漫长的时期。从种类上看，形成了各式各样的谱式，如律吕谱、古琴文字谱、唐燕乐半字谱、二四谱、宋俗字谱，等等。从历史发展来看，文字谱虽历经多种变体（此课题不在本文讨论之内），但最终确立了工尺谱的主导地位，形成一种完整的乐谱谱系^③。工尺谱与所记音乐的关系，多表现出“谱简腔繁”的特点。如福建南音工尺谱、西安鼓乐俗字谱、大部分的昆曲工尺谱等。但《纳书楹曲谱》与这些乐谱相比，却具有“谱繁腔更繁”的特征。

《纳书楹曲谱》的成谱，主要依据当时昆曲演员所唱的曲调，而非曲家的“作曲谱”。也就是说，它是一种演唱的记录谱。为保存尽可能多的关于“唱”的信息，记谱时对那些应该记的、能记的音调和板眼，当不遗余力。当然，说《纳书楹曲谱》记谱之“繁”而不简，是相对于大多数乐种而言的。其“繁”主要表现在如下三个方面：1. 板眼点定；2. 字腔完整；3. 伴奏音乐详尽。可以说，《纳书楹曲谱》的记谱已经达到了文字谱所可能达

到的复杂程度。当然，到目前为止，不管是中国还是外国，还没有一种记谱法能够完完全全地再现音乐的原貌，正像所有的语言在表达人的复杂情感时也会有“词不达意”的遗憾一样。

一种记谱法的成熟与否，主要看它是否准确地记录乐音的高低、节奏、拍子等音乐的基本因素^⑧，从这三项要素看，《纳书楹曲谱》已经是成熟的乐谱。同西洋五线谱相比，虽然它不如五线谱来得形象、精密，但不存在谁好谁劣的问题。笔者认为，记谱法的优劣程度，取决于这种记谱形式是否符合其所记音乐的演唱（演奏）特点。工尺谱不记节拍、没有速度标记，不能说它是不科学的，反之，若记了，才不科学呢。因为昆曲用的是板眼节奏法，小节内的强弱关系依据的是语言的逻辑重音，拍子之间的长短是不定量的，这就决定了工尺谱存在的价值，从这点看，《纳书楹曲谱》的记谱体系与昆曲的音乐特点是吻合的，也是科学的。学习昆曲、研究昆曲，最好先要了解与昆曲密切相关的工尺谱，借助工尺谱这一曾经为昆曲的传承和发展做出重大贡献的谱式，总结昆曲音乐的特点及发展规律，合理保存昆曲。

虽然工尺谱的产生和发展对中国传统音乐的传承有着积极的意义，但它无法完全代替“口传心授”的传承方式，而永远只能是“口传心授”的补充手段，是演唱时的“备忘录”。昆曲音乐的精华只有通过富有弹性和魅力的“口传心授”过程，才能传达出更多的“弦外之音”、“言外之意”。所以，《纳书楹曲谱》一方面要尽量做到细致严谨，以辅助规范化的传承；与此同时，它也必须遵循中国人的音乐逻辑思维规律，符合音乐审美习惯，允许演唱者二度创作，这样，就必须在记谱法上留有余地，有的放矢（《纳书楹曲谱》不记小眼、不标部分润腔手法，正是此原因）。只有这样，才能使昆曲在自然、开放的体系中生存和发展，进而才有可能流派纷呈，名家辈出。

《纳书楹曲谱》为戏曲音乐的记谱法提供优秀的范本。昆曲工尺谱相对于其他谱式来说，在复原音乐原貌上已经容易得多。只要略具工尺谱和昆曲常识，习唱者直接从谱面上便可唱出个大概来。作为一种记谱法，《纳书楹曲谱》的工尺谱已经完成了记谱法所负载的使命。该记的、记得出来的，它都尽量做到详尽；记不了的或记了“转觉束缚”的，它就不记。昆曲是我国戏曲音乐的高峰，虽然它曾经走向衰落，但它对其后的剧种的影响不容低估。因此，《纳书楹曲谱》的记谱法，同样对其他戏曲音乐的记谱法具有现实指导意义。

三、曲谱兼容地域特征及曲家流派

北曲和南曲分别形成于北方和南方地区，北曲多继承北方说唱艺术，因此“辞情多而声情少”；南曲以小调歌谣和讲究格律的“词调”为其原始唱腔，因此“辞情少而声情多”。《纳书楹曲谱》在记谱法上蕴涵了北曲“死腔活板”及南曲“死板活腔”的音乐特点；再者，曲谱中对临川四梦全谱的精心校订，也扩大了曲家流派的影响力。

（一）记谱法与地域特征

1. 北曲的“死腔活板”

北曲“死腔”，腔句旋律由字腔和过腔构成。昆曲演唱，十分注重字腔，认为字腔是昆曲旋律的根本。魏良辅的《曲律》中说：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平、上、去、入，逐一考究，务得中正；如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取——其或上声扭做平声、去声混作入声，交付不明，皆做腔卖弄之故。终落野狐，不成果。”^⑧昆曲工尺谱把“谱”记在字的右边，可以明显看出每个字腔之间的相对音高及腔句的整体起伏特点。过腔也是旋律的重要组成部分，所谓“过

腔乃关锁之地”。因为《纳书楹曲谱》是演唱记录谱，过腔的旋律与字腔一样，都被记录在案了。

北曲“活板”，在节奏、速度方面有着丰富的变化。活板手法，或扩板或抽眼，具有一定的规律，且与中国传统音乐中对速度、节奏的处理方式一脉相传。如《乐府传声》就曾指出唱腔的速度变化，多依“章法、时势、情理”而异。“始唱少缓，后唱少促，此章法之徐疾也；闲事宜缓，急事宜促，此时势之徐疾也；摹景玩情宜缓，辩驳趋走宜疾，此情理之徐疾也。”对章法、时势和情理的把握，每个人可以有不同的理解，所以记谱法中没有明确地标示如何“活板”，完全合乎逻辑。

北曲“死腔活板”的音乐特征，与北曲所用的语言有一定的关系。“北宗《中原》”，即北曲用语是《中原音韵》所依据的元代北方官话。其声调只有平、上、去三类，平声分阴阳，共四声。若依字行腔，字与字连接时的高低变化幅度较大，遇平仄音连接，这种跳进就更明显。“腔”不定死，字便不正，因而必然“死腔”。戏曲唱情，总要有突破口，需要相应的表现手段，加上北方人多具有粗犷豪爽的性格，因此，伸缩余地便有赖于“板”了。北曲“活板”实是出于自然。

2. 南曲的“死板活腔”

与欧洲音乐体系相比，中国传统音乐的记谱法并不完备，且发展极为缓慢。其原因主要在于记谱法观念的不同。中国传统音乐的传承形式主要靠“口传心授”式的“活体”传承，音乐思维较为开放，乐种的音乐风格特质在长期的发展过程中逐渐形成。所谓的“乐之筐格在曲，而色泽在唱”的观念，一直制约着中国记谱法的充分发展，事实上也不需过于完备的记谱体系。正如叶堂所说：“……在善歌者，自能生巧。若细细注明，转觉束缚。”结果是：“曲谱所载工尺，大抵似属详备，实仅具主要腔格，至

于各种唱法，如撮、叠、擞、带、垫诸腔，则迄未有列诸谱中者，前人或以为事非必需，后学遂致茫然莫解。因之工尺虽备，唱法乃复失传，浸以日渐衰落，是则昆曲之衰，正复由于曲谱不详，为之历阶也。”^⑥昆曲工尺谱的润腔形式中，除了带腔、撮腔、垫腔、迭腔、撮腔、滑腔、擞腔、豁腔、顿挫腔等有相应的记谱法，其他像嚙腔、呬腔、橄榄腔等，都没有任何标记。这些没有相应记谱法的润腔在曲情表现上全凭演唱者的理解能力和修养水平，给初习昆曲的人带来一定的困难。

明代昆曲理论中有一个最典型的论断“南力在板”，说的就是南曲节奏和文体结构的严谨性，这种极为稳定的板眼位置和文体句式是无法突破的，是南曲制谱的“紧箍咒”。即使因曲词内容需要而运用扩板加花，其灵活性也是有尺度的。南曲的“死板”与南方语言的四声特点有一定关系。昆曲曲界有“北宗《中原》，南遵《洪武》”之说，相应的还有“南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字”等用字用韵原则。南字四声分别为平、上、去、入，且各分阴阳，实为八声。南曲演唱讲究平仄，且少用衬字，曲调高低必然错落有致，若板太活，容易破坏字声衔接的内在关系，致使“字不正，腔不圆”，是作曲、唱曲之大忌。另外，从中国音乐板眼法的发展历史来看，以沈璟为首的吴江派提倡板眼“量化”，死守板眼法则的做法也是形成南曲“死板”的原因之一^⑦。总之，南曲的“死板”使音乐易于保持稳定和规范，无怪乎曲家常叹“南曲填词难矣”。

在《纳书楹曲谱》中常可看到有的字旁边并排书写着两行谱字，如《牡丹亭·惊梦》[步步娇]中的“袅晴丝吹来闲庭院”，其中“来”、“闲”、“庭”三字的右边都分别记有两行谱字，一行较简单，另一行较复杂。如“闲”字，字旁第一行就记一个“上”音，而第二行则详细多了，记的音是“上尺工尺”。可以把

此记谱法理解为南曲“活腔”的“活”法，演唱者也可参照两行谱的“活腔”尺度进行处理，这就是同一首南曲曲调，除了板位相同以外，旋律音调多有不同的原因。

（二）肯定、传播汤显祖之作

汤显祖（字义仍，号海若，又号海若士、茧翁，江西临川人），剧作家，著有五种传奇：《牡丹亭》、《南柯梦》、《邯郸梦》、《紫箫记》和《紫钗记》，因《紫钗记》是《紫箫记》的改本，故后人常省去《紫箫记》，称其作品为“临川四梦”或“玉茗堂四梦”。汤显祖以现实主义和浪漫主义相结合的创作手法，大胆创新，开辟了戏剧剧本创作的新风范。他主张从内容出发，形式要服从内容的需要，同当时以沈璟为首的讲求形式主义的“吴江派”创作风气分庭抗礼。他的观点极为鲜明：“予谓文章之妙，不在步趋形似之间。自然灵气，恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状。非物寻常得以合之。”在形式与内容关系上，他说：“凡文以意趣神色为主。四时到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”^⑧汤显祖的思想及创作，对后代的戏曲创作影响很大，号称“临川派”或“玉茗堂派”。其对立派吴江派作家批评他置四声格律于不顾，称其词“拗折天下人嗓子”。

叶堂把汤显祖的《临川四梦》完整地编进《纳书楹曲谱》，并在四梦全谱自序中对汤显祖予以极高的评价：“临川汤若士先生天才横溢，出其余技为院本瓌姿研骨，折巧斩新，直夺元人之席。”叶堂十分赞赏汤显祖的创作风格，他说：“顾其词句往往不守宫格俗伶，罕有能协律者……若士岂真以掇噪为能事？嗤世之盲于音者众耳！”不只赞赏，叶堂还身体力行自创新曲，以步汤之后尘。他在《玉茗堂四梦凡例》中说：“南曲有犯调，其异同得失，最难剖析，而临川四梦为尤甚……弟欲求合临川之曲、不

能谨守宫谱集曲之旧名，识者谅之。”另从《纳书楹曲谱》续集中叶堂为阮大铖《燕子笺》写的评语^⑨，也可看出叶堂对汤显祖的推崇之至。

四、促成民间音乐文化与文人文化的结合

自古以来，“唱曲者既未必晓文义，而作曲者又未必能审音”^⑩，文人曲家不一定精通乐理，音乐家也不一定精通曲律。《纳书楹曲谱》所记的是“搬演家”和“俗工”的演唱范式，既为曲家提供乐律规范，又为音乐家提供曲律蓝本。这在一定程度上打破了中国庶民音乐与文人音乐之间难于逾越的鸿沟。

明代出现众多曲家纷纷论述和总结民间板眼法的盛况，如王骥德的《曲律》、沈宠绥的《度曲须知》、魏良辅的《曲律》，等等。其中沈璟确定“小圈读断”的点板方法，就是今天看到的工尺谱上用以代表板记号的“、”。沈璟还极力倡导吸收民间俗语，这在当时是一创举。因为有许多曲学家对民间俚语不屑一顾，甚至横加批驳，就连王骥德也持否定态度：“其认路头一差，所以已作诸曲，略堕此一劫，为后来之误。”沈璟提倡学习民间，其用意是纠正当时传奇创作中语言过于典雅、骈俪的倾向^⑪。然而他一味追求所谓的形式主义的“本色”，而不加提炼地搬用生活语言，最终使他的探索流于片面和绝对。即便如此，沈璟的创作和主张还是为昆曲走向“雅俗共赏”起了一定的作用的。

昆曲的产生先是立足于民间，在发展过程中文人积极参与进来。其中魏良辅著书立说，倡导改革，使所创昆曲新腔“调用水磨，拍捱冷板”。这种清新雅致的“水磨腔”得到包括文人在内的社会各阶层的普遍认可，出现“四方歌者皆宗吴门”的盛况。“水磨腔”也因此成为昆曲“正宗”（有学者称之为“正昆”），主要流行于大城市的文人圈；与“正昆”相对的是用各地方言唱的

昆腔，称“草昆”，它流行于民间草台，或唱路头戏^⑨。后来迅速发展的昆曲时剧，可以看作是文人文化与民间文化融会贯通的戏曲形式。

《纳书楹曲谱》所收录的不仅有昆曲单折戏、散曲和诸宫调，还有多达 360 余出的时剧，说明民间音乐通过文人的“定辞定谱”而扩大了自身的生存空间，改变了传承模式（从以往纯粹的“口传心授”到“口传”与“书面”的综合），文人对民间音乐的重视和引导造就了昆曲的辉煌。

注释：

① 武俊达《昆腔唱腔研究》第 4 页，人民音乐出版社 1987 年版，北京。

② 同上。

③ 吴晓萍博士论文《中国工尺谱研究》第 132 页。

④ 参照中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编《中国音乐词典》第 119 页，人民音乐出版社 1985 年版，北京。

⑤ 庄永平著《戏曲音乐史概述》第 116 页，上海音乐出版社 1990 年版。

⑥ 转引自中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编的《中国音乐词典》第 76 页，人民音乐出版社 1985 年版，北京。

⑦ 傅惜华编《古典戏曲声乐论著丛编》第 248 页，音乐出版社 1957 年版，北京。

⑧ 俞振飞编著《振飞曲谱》第 15 页，上海文艺出版社 1982 年版。

⑨ 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编的《中国音乐词典》第 236 页，人民音乐出版社 1985 年版，北京。

⑩ 参照俞振飞编著《振飞曲谱》第 15 页，上海文艺出版社 1982 年版。

⑪ 吴梅《顾曲麈谈》，商务印书馆 1934 年版，上海。

⑫ 转引自刘尧民著《词与音乐》第99页，云南人民出版社1982年版，昆明。

⑬ 武俊达著《昆曲唱腔研究》第7页，人民音乐出版社1987年版，北京。

⑭ 武俊达著《昆曲唱腔研究》第66页，人民音乐出版社1987年版，北京。

⑮ 武俊达著《昆曲唱腔研究》第30页，人民音乐出版社1987年版，北京。

⑯ 转引自武俊达《昆曲唱腔研究》第140页，人民音乐出版社1987年版，北京。

⑰ 转引自武俊达《昆曲唱腔研究》第126页，人民音乐出版社1987年版，北京。

⑱ 词拍指的是由轻重交替的两个单字构成的字的组合关系，不管语意上的划分情况如何，一般把两个音节作为一个划分单位。如天高云淡，念成：天高——云淡；天垂泪，念成：天垂——泪，而不念成：天——垂泪。

⑲ 武俊达《昆曲唱腔研究》第140页，人民音乐出版社1987年版，北京。

⑳ 武俊达《昆曲唱腔研究》第221页，人民音乐出版社1987年版，北京。

㉑ 王风桐、张林著《中国音乐节拍法》第151~152页，中国文联出版公司1992年版，北京。

㉒ 王风桐、张林著《中国音乐节拍法》第233页，中国文联出版公司1992年版，北京。

㉓ 吴晓萍博士论文《中国工尺谱研究》第145页。

㉔ 王风桐、张林著《中国音乐节拍法》第265页，中国文联出版公司1992年版，北京。

㉕ 转引自洛地《词乐曲唱》第155页，人民音乐出版社1995年版，北京。

㉖ 俞振飞编著《粟庐曲谱》中“习曲要解”，1945年辑。

⑲ 具体论述参见王凤桐、张林著《中国音乐节拍法》第 225 页，中国文联出版公司 1992 年版，北京。

⑳ 转引自张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》第 107 页，中国戏剧出版社 1981 年版，北京。

㉑ 评语是这样的：（阮大铖）“自谓学玉茗堂，其实全未窥见毫发。”

㉒ 《南词全谱》[南吕过曲·金莲子]尾注。

㉓ 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》第 128 页，中国戏剧出版社 1981 年版，北京。

㉔ 洛地《戏曲与浙江》第 360 页，浙江人民出版社 1991 年版，杭州。

第六章

三弦天干谱及其他

第一节 存见中国三弦乐谱与记谱法述略

第二节 三弦天干谱试译

.....

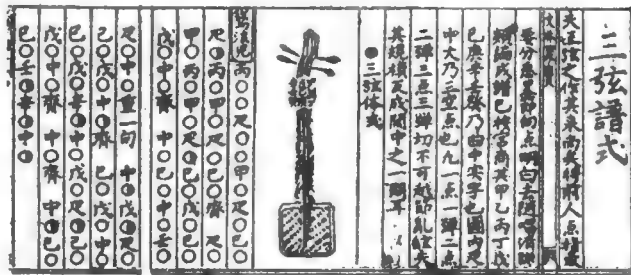
第一节

存见中国三弦乐谱与记谱法述略

一、存见中国三弦乐谱

1. 《新镌燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》第十七卷《八谱门》之《三弦谱式》

例 6-1 三弦谱式（引自《中国古代音乐史料辑要第一辑》）



据《中国古代音乐史料辑要第一辑》^①例言：该书为明代徐会瀛辑，书前有万历庚子（公元 1600 年）岁孟春月吉旦五云豪士□乐生序，明万历书林余献可刻本。〔三弦谱式〕以“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”记写，此十字为我国古代常用的次序表示符号，统称为“十天”或“天干”，因此，该谱式亦被称为“天干谱”。其中记录七首曲子：《鹅浪儿》、《锁南枝》、带《得胜令》、

《对玉环》、《群对迎仙客》、《清江引》、《群对沽美酒》。

2. 《北西厢弦索谱》

为明末清初沈远谱曲。书中有公元 1657 年序。谱中所用歌词是王实甫所写、关汉卿所续的《西厢记》。全谱包括剧曲 21 套，用三弦伴奏。其 21 套为：奇逢（仙吕宫）、假寓（中吕宫附正宫般涉调）、照吟（越调）、闹会（双调）、寄书（仙吕宫附正宫般涉调）、请宴（中吕宫附正宫般涉调）、停婚（双调）、听琴（越调）、传情（仙吕宫）、窥简（中吕宫附正宫般涉调）、踰墙（双调）、问病（越调）、佳期（仙吕宫）、巧辩（越调）、送别（正宫附中吕宫般涉调）、惊梦（双调）、报捷（商调附仙吕宫）、缄愁（中吕宫附正宫般涉调）、求配（越调）、还乡（双调）。

3. 《新□万宝全书》琴谱十八卷之《三弦谱式》

据《中国古代音乐史料辑要第一辑》例言载，该书共二十卷，清代张溥重辑。书中有乾隆（公元 1736~1795 年）间序文一篇，称原辑者为李贻。而此书则为嘉庆 13 年（公元 1808 年）书林刘鸿鏞刻本。其中包括以“天干谱”记写的四首曲子：《陶良兕（兕）》（与《文林聚宝万卷星罗》中的《鹅浪儿》基本相同）、《锁南枝》、《清江引》、《对玉环》；以工尺谱记写的三首曲子：《金毛狮子》、《崖儿落》、无名曲（似为《八板》片断）。

4. 《弦索备考》中《弦索十三套》的三弦谱

《弦索备考》为清代蒙古族文人荣斋所编。在该书《序》中，编者称《弦索十三套》为“今之古曲”，“琵琶、三弦、胡琴、箏器虽习见而精之则非易，故玩此者甚稀。”作者与隆公、祥公向赫公学得琵琶、三弦、胡琴的奏法，又从福公习得箏的奏法，感于此前“所授均指法，并无谱册可寻”，“无谱册，不唯指法失其传，而二公授人之雅意亦因之不著”，因此，遂与隆、祥二公将所习之曲阴阳节奏逐指逐字仿琴谱字母一一著明，颜其名曰《弦

索备考》，“以公同好”。《弦索备考》分六卷，共十册。除书中的嘉庆甲戌年（公元 1814 年）的序文之外，各卷为：卷一（第一册）指法、汇谱（即总谱，共列二曲）；卷二（第二、第三册）琵琶谱 11 曲；卷三（第四、第五册）弦子（三弦）谱 11 曲；卷四（第六、第七册）胡琴谱 11 曲；卷五（第八、第九册）箏谱 13 曲；卷六（第十册）工尺字谱（即原始谱）6 曲。其中，三弦谱 11 曲是：十六板、琴音板、清音串、平韵串、月儿高、琴音月儿高、普庵咒、海青、阳关三叠、松青夜游、舞名马。

5. 杨荫浏《三弦谱》

这是杨荫浏先生于 1941 年在重庆青木关国立音乐学院首创开设小三弦课程时编写的教材。书中除介绍三弦构造、定弦法之外，还有许多小三弦练习曲和昆曲三弦谱。尤其可贵的是，为使学习者明确昆曲三弦与鼓板、笛子演奏的关系，还同时记写了三弦与鼓板、三弦与笛子的对照谱。实为研究昆曲三弦艺术的宝贵资料。其中共录昆曲、南北曲三弦谱三套：①游园（小工调）：《粉蝶儿》、《醉春风》、《迎仙客》、《石榴花》、《斗鹤鹑》、《上小楼》、《么篇》、《步步娇》、《醉扶归》。②扫花（小工调）。③刺虎（小工调）：《北正宫端正好》、《滚绣球》、《叨叨令》、《脱布衫》、《小梁州》、《么篇》、《快活三》、《朝天子》。

6. 中国音乐研究所藏手抄本三弦谱

中国音乐研究所除收藏以上各种三弦谱之外，尚有两种手抄本三弦谱。

京都前门大街赵记《弦子全本谱》。年代不详。共七页。第一页封面；第二页为“定弦按字图”，定“合四工”；以下列记工尺谱曲目有：月调开首八板（弹马头调小曲同用）、小五更曲、正工调弹大鼓（东、南城调同用）、更鼓天曲、老八板（弹拉吹打具用）。

《郭仲文手抄乐谱》。谱本注：据原本晒制，1955年3月。书中附记：“郭仲文名铎，今年66岁，宝坻县人，住县城内宽街45号，这是他40多年前学三弦时抄的谱。”用工尺谱记写曲目共计92曲。并有定弦法“弦子八大调”、“弦子襍调式”为三弦定弦法留下了宝贵的研究资料。

7. 20世纪50年代以来出版的各种三弦谱专辑，或三弦书籍中的三弦谱

中央音乐学院、中国音乐学院编《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》。

简谱本共收乐曲16首：六板、开手板、万年欢、反万年欢、柳青娘、八音合、风雨铁马、梅花调、高山流水、哭周瑜、泣颜回、赏秋、打雁、闺中怨、合欢令、将军令。^②

线谱版共收乐曲19首，除简谱本内的16首之外，新增：和番、寒鸦戏水、浔阳夜月。^③

石岩、张曙力、梁康、王珍喆《小三弦基本弹奏法》^④。

杨景贤、吴明馨《三弦学习资料》^⑤。

程午加编著《月琴、秦琴、三弦》^⑥。

张祖边、李园编写《怎样弹三弦》^⑦。

闵季骞编著《三弦弹奏法》^⑧。

王文凤编著《三弦弹奏法》^⑨。

陈天国编著《三弦弹奏法》^⑩。

李凤山、张棣华编著《三弦弹奏法》^⑪。

周润明、王志伟编著《三弦基础知识》^⑫。

王振先编著《三弦练习曲选》^⑬。

这些书籍中，均有许多三弦练习曲、独奏曲，留下了宝贵的三弦曲谱资料。

陈天国编订《广东民间三弦曲集》^⑭。收录了潮州音乐、广

东汉乐、广东音乐的三弦乐谱共 31 首，其中，潮州音乐 13 首，广东汉乐 8 首，广东音乐 10 首。

爱新觉罗毓峋三弦传谱，谈龙建整理《清故恭王府音乐》^⑨。共收三弦乐曲六首：合欢令、变音板、平韵串、海青、普庵咒、将军令。

杨放、周震崧、夏鼎、聂思聪记录整理《张老五小三弦曲集》^⑩。书中有阐述拉祜族小三弦形制、弹法、指法和定弦的文章。收有张老五演奏的小三弦乐曲 35 首：澜沧跳歌调、澜沧小调、芦笙调、白族调、佤族调、河外调、拉祜族情歌、关龙调、谷稗调、看牛调、新鲜调、倮倮族出门调、傈傈调、联合调、澜沧山歌、号调（隔娘调、出亲调、大过山、小过山、踩茶点）、碧约调、边界调、傣族调、拉祜调（一）、拉祜调（二）、帮利拉祜调、佤族调、西盟佤族调、夺竹筒、景洪傣族调、折江调、响篾调（一片响篾调、三片响篾调）、香堂调、糯湖拉祜调、蜜蜂朝王、串花调、大山调、比卢调、感情调。

曾刚编《迷胡牌子音乐》^⑪，其中的“伴奏谱”部分，收录 19 首曲牌的三弦、板胡伴奏谱；慢五更、五更、西京（一）、西京（二）、紧西京、越调（软）、越调（硬）、越尾（带斩）、长城、琵琶、剪剪花（剪边）、剪剪花（带斩）、采花（劳子、平调）、银纽丝、山茶花（连香）、反片、紧诉、勾调（带斩）、岗调。是研究迷胡三弦音乐的重要资料。

中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班《说唱音乐》^⑫，收录了单弦、梅花大鼓、京韵大鼓、苏州弹词的三弦伴奏谱 7 首：单弦《长征》、《杜十娘》、梅花大鼓《大观园》、《王二姐摔镜架》，京韵大鼓《罗盛教》，苏州弹词《宫怨》、《潇湘夜雨》。为研究说唱音乐中的三弦伴奏艺术提供了宝贵的资料。

连波编著《弹词音乐初探》的第八章、第九章作为谱例，记

写了弹词中的几段三弦伴奏谱，成为研究弹词伴奏特点、复调手法的宝贵资料。

河南省戏曲工作室编《大调曲子初探》（1983年4月印刷）。收录了河南大调曲子板头曲的三弦谱2首：四季景、牛女会。

甘涛《江南丝竹音乐》^⑧，在各曲牌的乐谱中都有二胡、琵琶、三弦等乐器演奏的分谱。为研究江南丝竹音乐中的三弦演奏艺术提供了重要资料。

张长兴编《东路迷胡唱腔及伴奏》^⑨，收录了45首迷胡唱腔及其伴奏曲谱，其中1~27首，有完整的唱腔和三弦、板胡伴奏谱。

在以上20种20世纪50年代以来的出版物中，除第①、⑬、⑭种用五线谱记写之外，其余均用简谱记写。

二、中国三弦传统记谱法的类别

中国三弦的传统记谱法大致可分以下三类：

1. 天干谱

即以“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”为谱字，来记写三弦演奏按指位置的谱式。见于明代《文林聚宝万卷星罗》和清代《新□万宝全书》。

2. 工尺谱

即以“合四乙上尺工凡六五乙仕”等谱字，来记写音高或演奏指法的谱式。其中又可分为：

指位式工尺谱：以工尺谱字来记写按指位置的三弦谱式，见于清代《新□万宝全书》。

音程式工尺谱：以工尺谱字来表示音与音之间的音程关系的谱式。大部分工尺谱均属此类。见于清代《新□万宝全书》、《弦索备考》、近现代杨荫浏《三弦谱》、中国音乐研究所藏《弦子全

本谱》，《郭仲文手抄乐谱》。

兼记手法的音程式工尺谱：在以工尺谱字表示音程关系的同时，亦记演奏手法的谱式，见于明末清初沈远《北西厢弦索谱》。

3. 乐种三弦谱

在各乐种中，三弦并无专门记谱法，而用该乐种所特有的记谱法为其记谱法。如：福建南曲的三弦，以福建南曲的固定音位工尺谱为记谱法；潮州音乐的三弦，以二四谱为记谱法；昆曲三弦以普遍通用的音程式工尺谱来记写。

以下两节将对三弦天干谱及各种三弦工尺谱谱式略作阐述。

第二节

三弦天干谱试译

如前所述，以“天干谱”记写的曲子，在明·徐会瀛辑《文林聚宝万卷星罗》（有公元1600年序）中有七首，清·张溥重辑《新□万宝全书》（公元1808年刊行）中有四首。从二者对照看，在记谱方式方面，后者的文字说明似是前者的沿袭，仅有几处错漏。在同名曲的谱字、节奏方面，虽有多处变易，但无论从乐句结构、旋律骨干、基本节奏等方面看，均相近似。由此亦可推知二者之间的历史渊源关系，以及二百年间曲调变易的某些情况。

一、解译之依据

解译之主要依据源自于《文林聚宝万卷星罗》的文字说明：

“夫三弦之作，其来尚矣。将前人点指最（撮）要分悉，略节向点，明白去随唱清弹，类编成谱，已按宫商，其甲乙丙丁戊己庚辛壬癸乃曲中实字也。图内疋中大乃三空点也。凡一点一弹，二点二弹，三点三弹，切不可越节乱弦，失其规模，反成闲中之一闷耳。”由此段文字说明，可以推出其谱字及音高、节奏的记写原理。

谱字：以“疋、中、大”为空弦散音记号（文中“图内疋中大乃三空点也”）。以“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”为按指音位记号（文中“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸乃曲中实字也”）。实属“指位谱”系统。结合书中“三弦体式”图，即可明了谱字的按指位置。（见例6—2）即：空弦散音的谱字分别为“疋、中、大”，第一按弦点的谱字分别为“甲、戊、辛”，第二按弦点的谱字分别为“乙、己、壬”，第三按弦点的谱字分别为“丙、庚、癸”，第四按弦点仅在子弦以“丁”记写。

例 6—2 天干谱之三弦谱字音位图

大	中	疋	空弦音
辛	戊	甲	第一按弦点
壬	己	乙	第二按弦点
癸	庚	丙	第三按弦点
		丁	第四按弦点

然而，在“指位谱”的表记中，要明确谱字之间的音程关系还必须考察其定弦法。

三弦定弦法：根据我国民间口口相传以及有限的文字叙述资料，三弦定弦法虽有正调、软中弦、硬中弦与正调、平调、越调的两组不同称呼，但是，统一的较为常用的定弦法有三种，即：

正调定弦法——sol、la、mi。

软中弦、平调定弦法——sol、do、sol。

硬中弦、越调定弦法——sol、re、sol。

在明、清两种三弦谱中，各曲到底采用哪种定弦法呢？

笔者认为，可分为两组进行对照考察。一是软中弦、平调定弦法与硬中弦、越调定弦法的对照，前者老弦与中弦、中弦与子弦之间为4度5度关系，后者则为5度4度关系，前者，在中弦与子弦的五度关系之间有三个谱字——戊、己、庚，在老弦与子弦的四度关系之间只有两个谱字——辛、壬，后者，在中弦与子弦的四度关系之间有两个谱字——戊、己，在老弦与中弦的五度关系之间有三个谱字——辛、壬、癸。据此，则《鹅浪儿》（《万宝全书》作《陶艮》）、《群对迎仙客》在中弦有“戊、己、庚、”老弦有“辛、壬”谱字，应属sol、do、sol定弦法。

一是正调定弦法与平调、软中弦定弦法的对照。它们的共同点是中弦与子弦之间都是五度关系，因此，都有“戊、己、庚”谱字。区别在于老弦与中弦之间的关系，正调定弦法为大二度关系，直接由老弦的空弦散音谱字“大”连接到中弦的空弦散音谱字“中”，其间无有别的谱字插入。平调、软中弦定弦法的老弦与中弦之间是四度关系，有两个谱字——“辛、壬”。据此，《群对沽美酒》缺少谱字“辛、壬”当属sol、la、mi正调定弦法；《锁南枝》、《得胜令》、《对玉环》、《清江引》有“辛”无“壬”，但“辛”可作为五声音阶的“la”理解，在老弦散音的“sol”到中弦散音的“do”之间亦属级进（五声音阶级进——sol、la、do），因此，这四首曲子应属sol、do、sol的平调、软中弦定

弦法。

节奏时值记号：文中仅有弹奏法的记述，“凡一点一弹、二点二弹、三点三弹”。对照具体曲谱，此“点”实为“○”号，亦即一“○”一弹，二“○”二弹，三“○”三弹。译谱时，以一“○”作为一个四分音符。此外，尚有“●”号，依其形状似为“○”号之半，因此，译为四分音符的二分之一（八分音符）。当两个“●”号连在一起时，合为一个四分音符的时值。当一个“●”号单独出现时，视其前后，作两种译法：一是若隔一二音亦有“●”号时，作切分处理，如●○○●译为 ♪♪♪；一是若就近无有“●”号出现时，前后的“○”号作附点四分音符处理，如○○●译为 ♪. ♪. ，●○○译为 ♪♪. 。

此外，谱中尚有“齐”、“和”二字，均用于乐句、乐段、乐曲之结尾处。为加强其句逗、段落的停顿感，“齐”字译作前一谱字的二分音符延长。“和”则据“异声相从谓之和，同声相应谓之韵”的意义，一般作空弦散音的琶音奏法处理，另有“按丙一和”、“按己一和”，则以该音所在弦上按音加其他两弦散音的琶音奏法处理。“重和”，以连续弹奏两遍处理。

二、乐谱试译

现将各谱分别试译如下：

1. 《鹅浪儿》

《新镌燕台天下通行文林聚宝万卷星罗》记作《鹅浪儿》，《新口万宝全书》记作《陶艮（兕兕？儿？）》。

《鹅浪儿》原谱：

《鹅浪儿》丙○○疋○○甲○疋○己○疋●丙○甲○疋○己○齐 疋○甲○丙○甲○疋●己○戊○己○戊○中○齐 中○己○中○壬○疋○中○重一句 中●戊○疋○己○戊○中●齐 己

○戊○中○己○戊○辛●中○戊○正●己○戊○中○齐 中○齐
中●己○己○壬●辛●中●

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，弦高为 c、f、c¹，假设以 f 为宫：

例 6-3 《鹅浪儿》



《陶艮兕》原谱：

《陶艮兕》丙○○正○○甲○正○己○○正○丙○甲○己○
己○齐○正○甲○丙○甲○正○己○戊○己○戊○中○齐○中○
己○壬○大○中○重一句○中○戊○正○正○己○戊○○齐○己
○戊○中○己○戊○中○齐○己○戊○中○戊○辛○中○戊○中
○戊○正○己○戊○中○齐○中○齐○中○己○中○齐○辛○
中○

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，假设以 f 为宫。

例 6-4 《陶艮兕》



2. 《锁南枝》带《得胜令》

原谱：

《锁南枝》甲○辛○甲○正○己○正和正○丙○甲○正○甲
 ○齐 丙○○甲○正○庚○正○甲○戊○己○齐 甲○辛○
 正○○丙○己○正○齐 甲○辛○甲○己○正○己○戊○中○齐
 中○辛○中戊○己○戊○中○丁○辛○中○齐 正^①甲○
 ○正○○己○中^②己○齐 己○己○戊○己^③丙○○乙○己○庚
 ○己○○乙○正○丙 ○乙○丙○己○正正丙○○己○丙○乙
 ○正○庚○正○甲○乙○正○○中○○庚○己○○庚○正○重
 和^④ 句 己○戊○○丙○○乙○正○庚○正○○乙○正○丙○
 正○○庚^⑤乙○正○○庚○己○○庚○○乙○丙○乙○庚○○己
 ○戊○中○己○庚按己重一和^⑥戊○己○正○己○戊○中○己○
 庚○正○○乙○丙○乙○甲○庚○正○○乙○丙○乙○甲○
 庚○己○正○丙○乙○○全按一和 乙○正○庚○己○正○庚
 ○○○己○○庚○己○中○

带《得胜令》^⑦○○庚●乙○疋○庚○己●疋○○庚○○己
 ○庚○○己○戊○中○辛○壬●中○午●中○乙●疋○丙●乙
 ○丙●己○戊○中○乙○全按一和甲○辛○中○己○戊○中○辛
 ○齐中中○庚○己○戊● 中●辛●中○己○中○辛○中○齐己
 ○疋●甲●丙○乙●甲●疋○庚○己戊○疋己○戊●●疋○齐

说明:

①②③⑤仅有谱字，无点弹记号，均作四分音符处理。

④“重和”：作两次空弦散音的琶音处理。

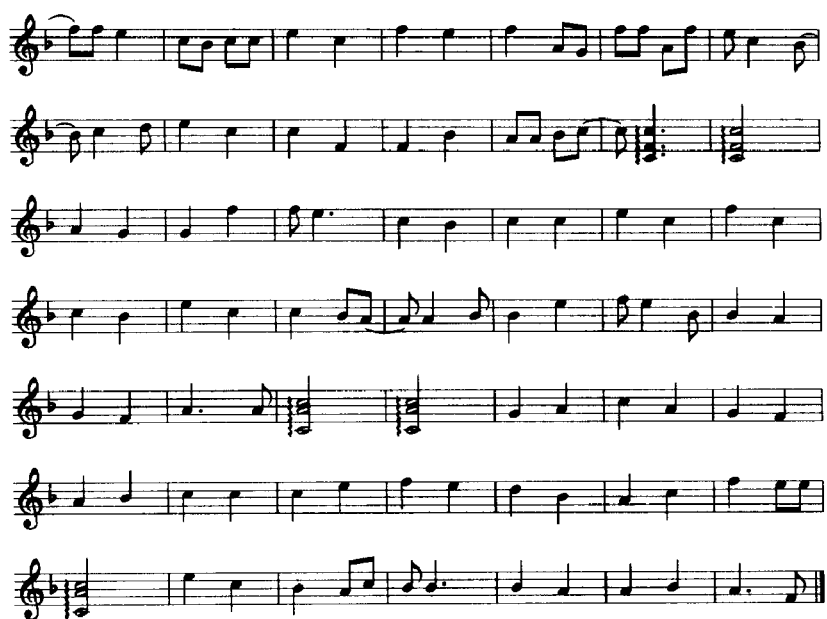
⑥“按己重一和”：中弦按“己”位，老弦、子弦以空弦散音，由内到外作琶音演奏。

⑦“带《锁南枝》”：为带过曲，即由前曲《锁南枝》直接接入《得胜令》。两曲之间，除宫音系统相同，音阶结处、旋法等方面的联系外，其联结外，前曲最后一音以“○”号处理，具有继续进行的动力，并以共同音“中”为连接媒介，自然地转入后曲。

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，假设以 f 为宫。

例 6-5 《锁南枝》





带《得胜令》



3. 《锁南枝》

此为单曲，录于《新□万宝全书》。与《文林聚宝万卷星罗》同曲对照，略有差异，有些属于笔误，有些是流传中的变易。

《锁南枝》甲○辛○甲○正○己○○和正○丙○甲○正○甲○齐戊○甲○正○庚○正○甲○戊○己○齐○甲○辛○回^①○○丙○中○甲○齐○甲○齐○中○己○正○己○戊○中戊○齐○中○辛○中○戊○己○戊○中○丁○辛○中○齐正日^②丙○○正○己○己○○齐己○○己○戊○己丙○○乙○正○庚○正○○乙○正○丙○○乙○正○○庚○正○乙○甲○正○○中○○庚○己○○庚○正○重和二句^③己○戊○○丙○○正○庚○正○○乙○正○丙○○庚○乙○丙○己○庚○○己○戊○中○己○○按己重一和一^④戊○己○正○己○中○己○○庚○己○○○乙○丙○甲○○有^⑤○己○中○正○丙○乙○金性 和^⑥乙○正○庚○○己○○正○庚○○乙○正○己○戊○庚○○○己○○庚○己○○庚○

说明：

①“回”字，“天干”中无此，经与《文林聚宝万卷星罗》校对，似应为子弦空弦散音“正”。

②“日”亦为“天干谱”所没有的谱字，经与《文林聚宝万卷星罗》核对，似应为“甲”字。

③“重和二句”，可作两种解释，一是“重和”，即以空弦琶音之重复演奏；一是将二句曲调重复演奏。

④“按己重一和一”，“按己”当为手指按在中弦“己”位，“重一”似为重复一遍，“和一”则为以老弦、子弦的空弦散音与中弦“己”音作琶奏。

⑤“有”乃“天干谱”所没有的谱字。经与《文林聚宝万卷星罗》的同名曲谱核对，当为“庚”字之误。

⑥“金性和”似为传抄过程中的讹误。经查对《文林聚宝万卷星罗》

的同名曲谱，当以“全按一和”为正。

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，假设以 f 为宫。

例 6-6 《锁南枝》



4. 《对玉环》

该曲曲名在两个版本中都有讹误。在《文林聚宝万卷星罗》

中写作《对玉环》，在《新□万宝全书》中写作《对玉还》，经查对现存昆曲及其他曲谱，当以《对玉环》为正。

《文林聚宝万卷星罗》中的《对玉环》原谱：

《对玉环》 疋○己○疋○齐 疋○甲○丙○乙○甲○疋○齐
 疋○甲○丙○疋○甲○疋○庚○己○戊○中○戊○己○○戊○
 中○辛○中○甲○己○疋○齐 疋○甲○丙○疋○甲○疋○庚○
 己○戊○中○戊○己○○戊○中○辛○中○甲○己○疋○齐 疋
 ○甲○丙○○甲○疋○齐 疋○丙○疋○甲○疋○己○戊○中○
 戊○己○○戊○中○辛○中○齐 疋○甲○丙○疋○甲○疋○己
 ○戊○甲○戊○己○○戊○中○辛○中○齐

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，假设以 f 为宫。

例 6-7 《对玉环》（一）



《新□万宝全书》中的《对玉环》原谱：

《对玉环》 疋○己○疋○齐○疋○甲○丙○乙○甲○疋○齐
 ○疋○甲○丙○疋○甲○疋○甲○戊○庚○中○戊○己^①戊
 ○○○中○辛○中○○○己○疋○齐○疋○丙○丙○○○甲○
 疋^②齐疋○○○丙^③疋○甲○戊○己○戊○中○戊○己○○○丙

○中○辛○中○齐○疋^①甲○○戊○丙○疋○甲○疋○己^⑤甲
○○己○戊○中○辛○中○疋○齐○

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，假设以 f 为宫。

例 6—8 《对玉环》（二）



5. 《群对迎仙客》

本曲仅录于《文林聚宝万卷星罗》。《新□万宝全书》中没有记载。

《群对迎仙客》原谱：

《群对迎仙客》疋○庚○疋○甲○乙○疋○庚○己○疋○己
○○戊○疋○中○○庚○疋○一和 疋○乙○甲○疋○庚○疋○
一和甲○乙○丙○乙○丙○乙○疋○和 疋○乙○疋○庚○己○
中○己○庚○疋○一和 丙○乙○丙○按丙一和 中○己○庚○
己○戊○中○○一和 己○○戊○中○辛○壬○中○壬○中○一
和 中○己○○戊○中○子^①○中○一和 戊○己○庚○己○戊
○中○己○○戊○中○大○齐 壬○辛○壬○中○壬○辛○疋○
乙○甲○乙○庚○疋○一和 丙○○乙○丙○○乙○疋○乙○全
按一和 乙○甲○乙○○疋○庚○己○○戊○己○齐 从前起再

重一变^② 疋○乙○疋○己○戊○中○疋○齐 丙○乙○甲○疋○
 庚○己○戊○中○疋○齐 丙○乙○丙○疋○庚○己○疋○一和
 中○己○○戊○中○○己○戊○中○辛○壬○中○壬○中○○
 一和 庚○己○○庚○己○戊○中○一和重一句 己○戊○乙○
 疋○己○戊○中○一和 乙○甲○疋○庚○疋○己○○戊○中○
 甲○乙○丙○乙○丙○按丙一和 己○戊○中○疋○齐○丙○○
 己○甲○疋○庚○己○戊○中○疋○齐 丙○乙○甲○疋○耳^③
 ○己○庚○疋○一和 中○己○戊○中○○己○○戊○中○辛○
 壬○中○壬○中○一和 庚○己○ ○戊○中○一和重一句 己
 ○庚○乙○疋○己○戊○中○一和 乙○○甲○疋○庚○疋○○
 己○○戊○中○甲○乙○丙○乙○丙○按丙一和

说明:

- ① “子”，在“天干谱”中无此谱字，暂且存疑。
- ② “从前起再重一变”的“变”字似为别字，应为“遍”字。
- ③ “耳”，在“天干谱”中无此谱字。从前后联系看，似为“庚”字之误，暂作“庚”字译谱。

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，假设以 f 为宫。

例 6-9 《群对迎仙客》







6. 《清江引》

《文林聚宝万卷星罗》中的《清江引》原谱：

《清江引》戊○中○辛○中○戊○己○正○戊○中○辛○中
 ○齐 中○正○甲○丙○丁○丙○甲○正○齐丙○正○丙○甲○
 正○甲○丙○乙○甲○正○庚○己○戊○一和 中○戊○中○中
 ○戊○己○戊○○中○辛○中○

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，假设以 f 为宫。

例 6-10 《清江引》（一）



《新□万宝全书》中的《清江引》原谱：

《清江引》戊○中○辛○中○戊○己○正○戊○中○辛○中
 ○齐○中○正○甲○丙○丁○丙○甲○正○齐○丙○正○丙○甲
 ○正○○甲○丙○乙○甲○正○庚○己○戊○一和○中○戊○中
 ○中○戊己○戊○○中○辛○中○

译谱：按 sol、do、sol 定弦法，假设以 f 为宫。

谱例 6—11 《清江引》(二)



7. 《群对沽美酒》

仅见于《文林聚宝万卷星罗》。如前所述，因其老弦与中弦之间为“大”、“中”谱字的直接连续，中弦与子弦之间有“戊己庚”谱字，当属 sol、la、mi 定弦法。其调弦音高，设定为中弦与子弦保持前面定弦的 f^1 、 c^2 ，老弦则为 $^b e^1$ ，以 $^b a$ 为宫。

《群对沽美酒》原谱：

《群对沽美酒》正○○丙○乙○○丙○己○庚○己○庚○中
 ○丙○○乙○正○○庚○大○正○甲○乙○丙○乙○丙○○按丙
 一和 正○丙○乙○○丙○己○庚○己○戊○中○丙○○乙○正
 ○乙○乙○○乙○全按一和 乙○甲○乙○丙○乙○正○庚○正
 ○一和 己○戊○○丙○○乙○丙○○乙○甲○正○己○庚○正
 ○ 一^①○一正○丙○乙○正^②丙○○按丙一和 己○庚○己○
 戊○中○○己○○戊○中○乙○申^③○乙○丙○乙○正○○庚○
 己○庚○一和

译谱：按 sol、la、mi 定弦法，假设以 $^b a$ 为宫。

例 6-12 《群对沽美酒》



三、译谱的验证

以上译谱可从以下几例的对照中得到验证。

1. 《得胜令》之三弦谱第 16 小节至结束旋律与同名民间乐曲的对照。其中，属对照谱前半部分的三弦第一小节至第七小节旋律，与民间乐曲第一小节至第八小节旋律，在骨干音和旋律框架方面基本相同。对照谱后半部分的变化虽然比较大，但在乐句的结束音方面仍可找到共同点。考虑到三百多年的时间跨度，以及民间音乐中的曲调变异性，笔者认为，以上方面的联系仍应视作两曲亲缘关系的证据。亦即：三弦“天干谱”中曾经记写的《得胜令》，至今仍流传于我国民间。

例 6—13 《得胜令》之三弦谱与湖南民间乐器乐曲谱的对照

三弦谱

民间乐曲谱

说明：民间乐曲谱引自《湖南民间乐曲选》第 21 页（洪滔、贾古等搜集整理，湖南人民出版社 1978 年 10 月第 1 版）

2. 《对玉环》之三弦谱与昆曲谱的对照。如对照谱所示，二者之间无论在曲式结构、旋律动向、骨干音、乐句乐段落音等方

面，都十分接近。唯三弦谱曾将最后一句作变化重复，使其篇幅比昆曲显得稍长。

例 6-14 《对玉环》之三弦谱与昆曲谱的对照

The image displays a musical score for the song "The Legend of the White Snake" (白蛇传). It is a Western-style musical score with two systems of staves. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system is labeled "三弦谱" (San Xian Pu) and the second system is labeled "昆曲谱" (Kunqu Pu). The score is written in a Western musical notation style, featuring notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in Chinese characters below the vocal line.

说明：昆曲谱引自《昆曲传统曲牌选》第12页（高景池传谱、樊步义编。人民音乐出版社1981年10月北京第1版）

3. 《清江引》之三弦谱与《太古传宗》琵琶调的对照。据《中国音乐》1984年第3期刊载的傅雪漪文章介绍，《太古传宗》琵琶调曲谱，是清初江苏汤斯质（彬和）、顾峻德根据明代末年流行于江南一带的琵琶弦索曲调，配上元杂剧和散曲、散套歌司编辑成书的一部工尺谱，于乾隆十四年（1749）由徐兴华、朱廷镠校订刊印。从其刊印时间看，与《文林聚宝万卷星罗》相差百余年，但从其所录曲调来看，多属明末琵琶弦索曲调，与《文林聚宝万卷星罗》三弦谱所记曲调的时间相隔不远。将傅文中所载《清江引》与三弦“天干谱”之译谱相对照，二者之间在乐曲结构、旋律线状、骨干音、乐句落音等方面的酷似，不仅从曲调本身可作三弦译谱的验证，同时亦可为研究明代音乐的特点提供实例。

谱例6-15 《清江引》之三弦谱与《太古传宗》琵琶调的对照

三弦谱

琵琶谱



说明：琵琶调引自《中国音乐》1984年第3期傅雪漪《太古传宗，琵琶调》。

从以上对照中亦可看出，三弦天干谱所记谱字乃骨干音，而与实际演唱演奏的音响有较大差异，这种“骨谱肉腔”或“谱简音繁”的腔谱关系也是许多中国传统音乐在记谱法方面的一个特点。

第三节

三弦工尺谱

一、指位式工尺谱

以工尺谱字表示三弦按指位置的指位式工尺谱，目前仅见于清代《新□万宝全书》第十八卷（三弦谱式）中的《崖儿落》。该曲名实际上似是《雁儿落》的讹误。开始时，笔者曾按音程式工尺谱直接用“以f为宫”译出（见译谱第1行，“三弦译谱”）

其全部工尺谱字有：四乙上工凡（六）五乙，以唱名译为：la、si、do、mi、fa、(sol)、la、si，其中“六”（sol）音只出现一次，因此，似与日本都节音阶 mi、fa、la、si、do、mi 有相通之处。于是，曾发生过以下疑问：此曲是否从日本传来？或者在明代我国是否有过与都节音阶相类似的音阶呢？经思索后，尝试着以同样音位，用与 f 宫系相差三个升号的同名调记写（见译谱第二行“三弦拟谱”），结果，风格迥异，乃地道的中国传统五声音阶旋律。进而，将此“三弦拟谱”与京剧传统曲牌《雁儿落》作对照后，发现它们之间在旋律方面竟如此相近。此时，在以上关于与都节音阶关系的疑问暂存待解的同时，产生了以下两点推论：1. 三弦工尺谱《崖儿落》与京剧曲牌《雁儿落》似为异名同曲，但从我国民间现存曲牌名看，多有《雁儿落》名称，而不见《崖儿落》，当以《雁儿落》为正，“崖”与“雁”字形相近，似为“雁”之误写。2. 三弦工尺谱《崖儿落》，乃用工尺谱字记写三弦演奏指位，此曲中，用的是以 f 为 do（实以 $\sharp f$ 为升 do）的 sol、la、mi 定弦法。实际演奏时仅用中弦（la）、子弦（mi）两弦，并已转义为 do、sol，当以译谱中第二行“三弦拟谱”弦为

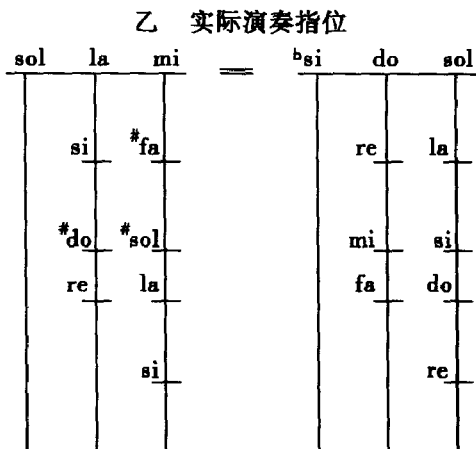
例 6—16 甲

甲 谱字所示指位

合	四	工		sol	ia	mi
		凡	==			fa
	乙				si	
	上	六			do	sol
	尺	五		re		la
		乙				si

演奏之实际。其谱字记写方式与实际演奏之指位音位关系如例6-16甲、乙，例6-17所示。

例6-16 乙



例6-17 谱字所示音位与实际演奏音位对照图

谱字所示音位	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la
		d ¹	e ¹	f ¹	g ¹	a ¹	^b b ¹	c ²	d ²
实际演奏音位		d ¹	e ¹	[#] f ¹	g ¹	a ¹	b ¹	[#] c ²	d ²
		do	re	mi	fa	sol	la	si	do

以下为三弦《崖儿落》原谱、译谱、拟谱及它们与京剧《雁儿落》的对照。

《崖儿落》原谱：

《崖儿落》凡工工上^①工工○凡工工凡五五凡五凡工上上○
乙四上凡四乙四○凡五上乙五乙五○凡五凡工上^②○凡工五○六
凡工○凡工上○乙四凡乙四凡四乙凡○四凡四凡四凡凡四乙四凡
凡四四凡○工凡工○上上凡四○乙上乙四凡○四凡四凡乙凡

例 6—18 三弦《崖儿落》译谱与京剧曲牌《雁儿落》之对照

三弦译谱

三弦拟谱

京剧谱
雁儿落



说明：(1) 京剧《雁儿落》谱引自《京剧传统曲牌选》第 206 页（马玉玺编、吴春礼校订，人民音乐出版社 1982 年 8 月第 1 版）

(2) 以上三弦谱均按高八度记谱。

二、音程式工尺谱

以工尺谱字记写谱字与谱字之间的音程关系的音程式工尺谱，是中国工尺谱的基本形式。在通常情况下，各谱字之间的音程关系如下。



亦有在工凡之间为全音，凡六之间为半音的。

其节奏记号，以“、”为板，“。”为眼。板眼内部若有多个音符，其细分节奏则靠口传心授。

音程式工尺谱在三弦记谱法中的运用，有：《新□万宝全书》（公元 1808 年刻本）第十八卷（三弦谱式）中《金毛狮子》、无

名曲（似为《八板》片段），清·荣斋编于公元 1814 年的《弦索备考》中的 11 首三弦谱，杨荫浏《三弦谱》（公元 1941 年刻本），中国音乐研究所藏手抄本三弦谱《弦子全本谱》、《郭仲文手抄乐谱》。

现试译《新□万宝全书》（三弦谱式）中的两首音程式工尺谱如下：

第一首未记曲名，但从其谱字所示，当为民间《八板》之节录。根据《弦索十三套》（清·荣斋等编，曹安和、简其华译谱，音乐出版社 1955 年 12 月北京第 1 版）《关于乐器的说明》，三弦弹《十六板》的空弦定音是 sol、la、mi，故此曲亦以 sol、la、mi 定弦，以“合”为 sol、“四”为 la、“工”为 mi，假设以 f 为宫。

原谱

《八板》合四上○合工合四工○工工四上○合四上○工尺上四合○六六工工六六尺○六六上上尺工尺○尺六工尺上○六五上○上五上五六○六五六工尺工六○六尺工六尺○尺六工尺上○工四上○合四上○

例 6-19 《八板》



第二首《金毛狮子》，从工尺谱所示曲调看，与我国民间流行的器乐曲牌《柳青娘》大致相同，似为同曲异名。

原谱

《金毛狮子》四尺上四尺○六凡工尺尺上尺○上凡五六○六
五五○六凡凡六五○尺工尺○凡六凡六五○尺工尺○工尺上尺○

例 6—20 三弦译谱《金毛狮子》与京剧曲牌《柳青娘》之
对照

三弦谱
【金毛狮子】

京剧曲牌
【柳青娘】

说明：京剧曲牌〔柳青娘〕引自《京剧传统曲牌选》第160页（马玉玺编、吴春礼校订，人民音乐出版社1982年8月第一版）

为了使工尺谱在节奏表达方面更为明确，杨荫浏先生在《三弦谱》中，从简谱的下加线和附点得到启发，创用了以线、点方式表示节奏的方法。正如他在该书所云：“自来昆曲伴奏三弦，奏有定法，记无定谱；旧有工尺谱，节奏粗疏，不加竖线，无法区分三弦音节；而旧有簏衣谱，左右地位有限，谱旁难于加添竖线。兹将工尺谱改为直行书写，旁加竖线，以别详细节奏。”并且为了便于完整体现昆曲音乐的特点，杨先生还创用了三行谱并列的记谱方式：“曲词、笛谱、与三弦谱，凡分三行记写：左行



例 6-22B 《北西厢弦索谱》译谱

歌声

(越调)则看你 夜去 明 来, 例有个 天长

【斗鹌鹑】

三弦伴奏

地 久; 不 争 你 握 雨 携 云, 常 使 我

提 心 在 口, 也 只 合 带 月 披 星,

谁 着 你 停 眠 整 宿? 夫 人 心 较

多 情 性 怜 使 不 着 我 巧 语 花 言,

将 没 作 有。

注释:

- ① 原中央音乐学院中国音乐研究所编,中华书局影印 1962 年 11 月第 1 版。
- ② 《民族乐器传统独奏曲选集·三版专辑》(简谱版)人民音乐出版社 1981 年 9 月第 1 版。
- ③ 《民族乐器传统独奏曲选集·三版专辑》(线谱版),人民音乐出版社,1986 年 12 月第 1 版。
- ④ 《小三弦基本弹奏法》,战斗文工团文艺干部训练班。
- ⑤ 《三弦学习资料》,中央人民广播电台乐团 1954 年 12 月初稿,1956 年 4 月整理。
- ⑥ 《月琴、秦琴、三弦》,上海文艺出版社,1959 年 1 月。
- ⑦ 《怎样弹三弦》,江西人民出版社,1959 年 4 月。
- ⑧ 《三弦弹奏法》,上海文艺出版社,1959 年 4 月。
- ⑨ 《三弦弹奏法》,山东人民出版社,1975 年 6 月。
- ⑩ 《三弦弹奏法》,广州音专民乐系,1979 年 8 月。
- ⑪ 陕西人民出版社,1983 年 8 月。
- ⑫ 中国广播电视出版社,1984 年 11 月。
- ⑬ 人民音乐出版社,1987 年 12 月。
- ⑭ 星海音乐学院印。
- ⑮ 人民音乐出版社,1988 年 8 月。
- ⑯ 云南艺术学院音乐系编,云南音乐舞蹈家协会印,1962 年 8 月。
- ⑰ 音乐出版社,1962 年 3 月。
- ⑱ 1963 年 5 月内部印刷。
- ⑲ 江苏人民出版社,1985 年 1 月。
- ⑳ 长安书店,1985 年 2 月。

第七章

福建南音谱

第一节 福建南音记谱法

第二节 福建南音管门、撩拍、腔谱关系

.....

第一节

福建南音记谱法

福建南音的记谱法俗称“指骨”。“指”是琵琶弹奏的左、右手指法，“骨”是骨干音。所谓“指骨”，也就是以谱字标示琵琶奏法、记录旋律骨干音的乐谱。它大致包括以下内容：1. 音高符号，2. 管门（调门）记号，3. 撩拍（拍子）记号，4. 琵琶指法与节奏记号。

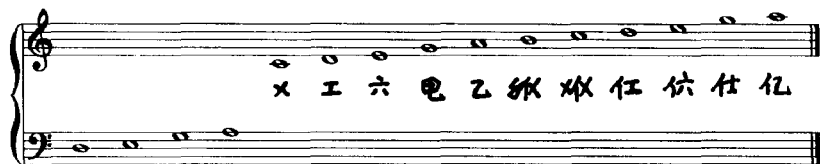
一、谱字——音高符号

（一）基本谱字及其高低八度

南音的基本谱字有：×（读作 chē）、工、六、乚、乙，它们分别表示的音高是： c^1 、 d^1 、 e^1 、 g^1 、 a^1 。这是中音区的谱字。高八度用记号“亅”表示，附于基本谱字之左：亅工、亅六、亅乚、亅乙，其分别表示的音高是： c^2 、 d^2 、 e^2 、 g^2 、 a^2 。再高一个八度则用记号“彳”表示，附于基本谱字左旁：彳工、彳六、彳乚、彳乙。基本谱字的低八度记号：“乙”为“下”，“乚”为“土”（亦有相反者，基本谱字记作“土”，低八度谱字记作“乚”），余者加“卅”号于谱字之上方，如𠂇、𠂈。

现将以上谱字及其音高用五线谱表示：

例 7-1



生 共 电 下

(二) 升降音临时变化记号

1. 以“贝”字附加于“电”、“×”之左侧，表示该音降低半音，记作：𠂇、𠂇。

2. 反之，“𠂇”、“𠂇”若需还原时，于字旁加“正”，记作：“𠂇”、“𠂇”。

3. 以“×”号附加于“六”、“𠂇”的左方时，表示该音为四空管的“六”、“𠂇”，比五空管的“六”、“𠂇”高半音，记作[×]六、[×]𠂇。这里的附加号“×”与下面所述的“𠂇”，来源于民间数字记号 $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 \\ | & || & ||| & \times & \delta & \perp & \perp & \perp & \perp \end{matrix}$ ，它们分别作为“四空管”、

“五空管”的特有谱字的缩写。

4. 反之，以“𠂇”号附加于“六”、“𠂇”左侧时，则表示该音为五空管的“六”、“𠂇”，比四空管的“六”、“𠂇”低半音，记作“^𠂇六”、“^𠂇𠂇”。

5. 指套《妾身受禁》首节〔二调·十八飞花〕中，开头七小节的“乙”字称作“毛延寿一”，记作：“𠂇”，较基本谱字的“乙”高半音。

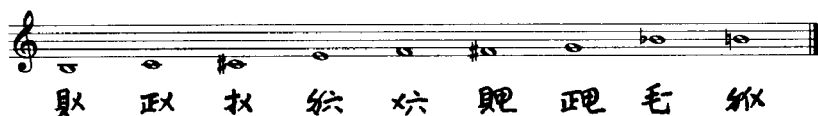
6. 作为装饰奏法的“打尺”，谱字记作“𠂇×”，奏为



此“𠂇”号，实际上也可以做升半音记号理解。

现将以上升降音临时记号以五线谱表示。

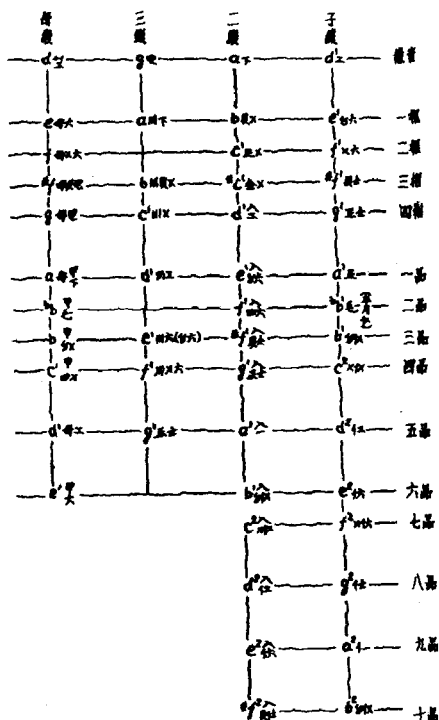
例 7-2



(三) 琵琶弦序与音位

在琵琶演奏中,不同弦序因弦的质地、粗细相异,亦有音色差别。作为记谱的标识,这种弦序亦有记号表示:母线(第四弦)在谱字左旁加“母”,第三弦谱字左旁加“川”,第二弦谱字上方加“人”,子线(第一弦)音符则与相应音高的谱字相同。如下图:

例 7-3 福建南音琵琶音位图

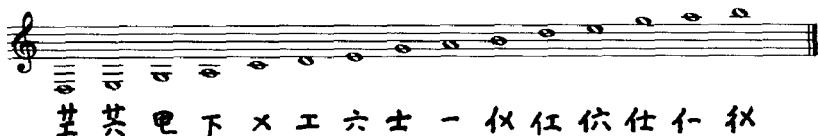


二、调门——管门

南音调门以洞箫为准，称作“管门”，亦作“空门”、“腔门”。经常使用的管门有：五空管、四空管、五空四仪管、倍士管，称之为“四管”。

(一) 五空管：又称“五腔管”、“五空六调”。因洞箫后孔及前上四孔全按而唯开前第五孔时吹得“六”音，所以叫“五空”。五空管的特征在于：“六”为“ δ 六”，亦称“正六”，音高为 e^1 。“ \times ”为“正 \times ”，音高相当于 c^1 。“仪”为“ δ 仪”，音高等于 b^1 。谱字“ \times ”与高 \times 的“ δ 仪”为大七度音程。若曲首已标明“五空管”，谱字就无须加“ δ ”、“正”。以下即其谱字与音高：

例 7-4



(二) 四空管：又作“四腔管”，“四空六调”。因洞箫后孔及前上三孔、末一孔全按，唯开第四孔而吹得“六”音，故以“四空”名之。四空管的特征在于：“六”为“四六”，记作“ \times 六”，音高为 f^1 ；

“仪”为“四仪”，记作“ \times 仪”，音高为 c^2 ；“ \times ”与“ \times 仪”之间为完全八度音程。若于全曲记谱之前标明“四空管”，则乐谱中的“六”、“仪”即为“ \times 六”、“ \times 仪”，而无须再用临时变音记号标明。其谱字、音高如下：

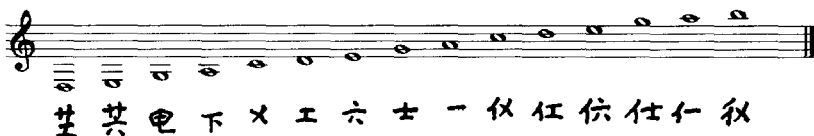
例 7-5



如谱例 7-5 所示,四空管的宫音系统随音区而有差别,中低音区(谱字“×”至“一”)以 F 为宫,高音区(仪以上)则以 c 为宫,或以 G 为宫。

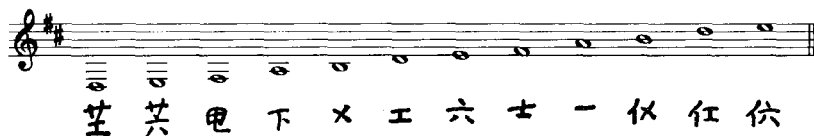
(三) 五空四仪管:亦称“五六四仪管”,取五空、四空二调的某些特征组合而成。其特征在于:“六”音采用五空管的“六”,“仪”音却用四空管的“仪”,故有“五六四仪”之名。其“×”与“仪”为完全八度音程,“仪”与“伋”为大七度音程。其谱字、音高如下:

例 7-6



(四) 倍思管:亦写为“倍士管”、“贝士管”、“贝思管”,因“电”音较其余三管低半音为“颀”音而得名。其特征在于:“电”用“颀”时,音高为“f¹”;“×”用“颀”时,音高为 b;从整体上看,则以 D 为宫。其谱字、音高如下:

例 7-7



三、拍子记号——撩拍

南音的拍子记号称为“撩拍”,亦写作“寮拍”;以按拍的动作而言,正确的记号应该是“撩拍”。“拍”为强拍,与戏曲音乐“板”的意义相同;“撩”为弱拍,与戏曲音乐的“眼”相类。南音撩拍有如下几种:七撩拍、三撩拍、一二拍、叠拍。

(一) 七撩拍：一拍七撩，与戏曲音乐加赠板的一板三眼相同。由于七撩拍速度极为缓慢，译成五线谱、简谱时，似以二分音符为单位较妥，其拍子记号为 $\frac{8}{2}$ 。南音谱七撩拍的记号为：“o…L…”。南音的二调、倍工、大倍、中倍、小倍等滚门，皆为七撩拍。

(二) 三撩拍：一拍三撩，相当于戏曲音乐的一板三眼，与节拍记号类比，为四拍子。三撩拍有慢、紧之分。慢三撩速度甚缓，译为五线谱、简谱时，可用二分音符为单位，拍子记号为 $\frac{4}{2}$ ；紧三撩为中板，可用四分音符为单位译谱，拍子记号作 $\frac{4}{4}$ 。南音三撩拍的记号为：“。、、”。

(三) 一二拍：一拍一撩，与戏曲音乐的一板一眼相同，可与二拍子相类比。慢拍子记作 $\frac{2}{2}$ ，中、快速度记作 $\frac{2}{4}$ 。南音一二拍记号为：“。、”。

(四) 叠拍：有拍无撩，与戏曲音乐的流水板相同，相当于一拍子。由于“指”、“曲”的速度与旋律结构相对紧凑，其叠拍似应以二分音符为单位来译谱，拍子记号为 $\frac{1}{2}$ 或 $\frac{2}{4}$ 。另外，“谱”的“紧叠”则应以四分音符为单位来译谱，拍子记号为 $\frac{1}{4}$ 。南音叠拍记号为：“。”。

四、琵琶指法与节奏记号

南音的琵琶指法，于其弹奏法标记的同时，亦表示音符的时值，因此，实际上是奏法、节奏的合二为一。南音琵琶指法总数有三十种左右，这里仅择其中主要的几种略加介绍。

(一) 撻指：亦作“撻”、“撻”，其记号为“o”。其中又有全撻、点撻、抢撻、贯撻等数种。

1. 全撻：右手食指与拇指连续点挑，由重而轻，自缓而急，最后一点成为箫、弦及唱声的开始。记号为“o”。

2. 点撻：先由食指一点，再急撻，箫、弦及唱随之奏唱，记号为“ò”。

3. 抢撻：快撻半拍，记号为“o”。

4. 贯撻：在一拍时间内食指与拇指一点一挑再一点一挑，共奏四音，记号为“8”。

例 7—8



(二) 点、挑、去倒。

1. 点：食指顺势弹下，时值半拍。若遇分指记号则为一拍。记号为“、”。

2. 挑：以拇指挑弦，时值半拍。若遇分指记号则为一拍。记号为“√”。

3. 去倒：食指点下，拇指挑起，时值一拍。记号为“L”，或“γ”、或“|”。

4. 紧去倒：与“去倒”相同而快一倍，时值半拍。记号为“γ”。

5. 分指：食指点后，拇指慢挑，时值较“去倒”增一倍。记号为“分”。

6. 战指：食指与拇指慢点、挑各一下，时值为一拍，最后点一下，时值半拍。记号为“√、”。

7. 颠指：与战指略同而快一倍。记号为“γ”。

8. 采指：即双“紧去倒”，时值一拍。记号为“𠂔”。

9. 半跳：食指先点一下，时值半拍，再于半拍时值内一点一挑，合为一拍。记号为“𠂔”，或“𠂔”，或“△”。

10. 全跳：食指先点一下，时值半拍，再于半拍时值内一点一挑，最后食指再点一下，时值半拍。记号为“𠂔”或“𠂔”。

11. 剪指：食指急点，拇指急挑。时值半拍。记号为“×”。

例 7-9



(三) 甲线：甲线为本音的低八度音。除子线“乙”音的甲线用食指甲二线“下”音外，余皆以拇指甲三线或四线的低八度音，弹奏时以拇指压弦成音。记号为“十”。甲线尚有多种变化形式。

1. 紧甲线：与甲线相同而快一倍。记号为“𠂔”。

2. 接声：用于箫弦、歌唱时，发出第一音后，休止半拍，第二三音相连合为三拍。记号为“𠂔”。

3. 直贯：与接声法相同，但第一音之后不作休止而三音连贯。记号为“𠂔”。

4. 钩甲：食指钩起，拇指甲下。常用于“谱”中。记号为“𠂔”。

例 7-10



(四) 落指：亦称“抡指”。有快落指、慢落指之分。

1. 快落指：由右手之小指起始，无名指、中指、食指顺次轮落四音，至食指后急用拇指挑起，共五个音占时半拍。记号为“ \times ”。

2. 慢落指：奏法与快落指同，唯速度较慢，每点明显分开。记号为“ \times ”。

例 7-11



(五) 装饰性指法：即弹奏装饰音的指法。有：单打 \times ，双打 \times 、抹六、半凡、全凡等。

1. 单打 \times ：以左手食指先按定贝 \times ，无名指按全 \times ，俟右手食指点过一下，左手用无名指紧抓三下，时值一拍。记号为“ \times ”或“ \times ”。

2. 双打 \times ：以左手食指先按定贝 \times ，无名指按全 \times ，俟右手食指点过一下，无名指先抓一下，食指再点一下，无名指连抓三下，合为二拍。记号为“ \times ”。

3. 抹六：左手食指按“六”，无名指按“𪛗”，俟右手食指点过，左手无名指抓音，时值半拍。记号为“六抹”。

4. 半凡：食指点下，拇指挑起，两音相连，时值半拍，但

第一音必须较原音低一级。记号为“九”。

5. 全凡：右手食指向下弹一下，时值半拍，续之以拇指向上、食指向下各急弹一下共合半拍，最后拇指上挑一下一指，共弹四下，时值二拍，但第三音必须比原音低一级。记号为“^レ九”。

例 7-12

(1) 单打 X	(2) 双打 X	(3) 抹六	(4) 半凡	(5) 全凡
X 才	X 才	六 抹	士 ^レ 九	士 ^レ 九
或 X 乡	才			

(六) 休止与减半记号。

1. 休止：琵琶、箫、弦、歌唱一齐停止，时值依拍子快慢而定，休止多为一拍或半拍。记号为“口”。

2. 减半：记号为“、”，谱中无论何种弹奏法，若附以减半记号，均加速一倍。

例 7-13

(1) 休止	(2) 减半
口	士、

由以上可见，南音琵琶指法中以点、挑、去倒、撻指、甲线、抡指为基础，并形成主要节奏音型，由此做种种变化而衍生多种不同节奏。装饰性指法的运用则不仅为节奏音型带来了变化，同时亦丰富了旋律色彩。

五、南音谱式

传统南音谱式为直排式，包括谱字、指法、撩拍，以三行记写，左边一行为谱字，中间一行为指法，右边一行为撩拍。三行

例 7—15

自来生长

二调·皂罗袍

四空管 七撩



来 (于)

生 长 (不 汝) 深

宅 院

(不 汝 受 尽 (干)

风 霜。

自來生長 二韻・芭羅袍 國空管 七據

第二节

福建南音管门、撩拍、腔谱关系

一、南音基本谱字与“倍六头管”

南音调门称为“管门”，主要有五空管、四空管、五空四仪管、倍思管等。这些称谓与历史上的音乐现象有何关系？称谓的来源在何处？《词源》关于“倍六头管”、“倍思头管”^①的论述，为研究以上问题提供了许多有益的启示。

福建南音的谱字均与一定的固定音高相关。其基本谱字与固定音高对应关系如下：

谱字：× 工 六 电 乙

音高：c d e g a

若同我国民间通行的工尺谱比较，南音的音高与工尺谱七调中的“上字调”谱字及其音高有某些相符之处。

{ 上字调谱字： 上 尺 工 凡 六 五 乙

{ 上字调谱字音高：^bB c d ^be f g a

{ 南音基本谱字： × 工 六 电 乙

{ 南音基本谱字音高： c d e g a

其中“×”读“尺”音，意义也与“尺”相同；“电”读“士”音，与“五”的低八度“四”相通；仅“六”相差半音：上字调为 f，南音为 e。如果借用南音记谱术语，将上字调的

“六”称作“正六”，那么南音的“六”即为“倍六”。因为在南音“倍思管”中，“贝士”（ f ）比“正士”（ g ）低半音，“倍 \times ”（ B ）比“正 \times ”（ c ）低半音，“倍”就是低半音的意思。这里“倍六”的含义恰与张炎《词源》中的说法相同。

《词源》卷上“音谱”条说：“法曲则以倍四头管品之，其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美……唯慢曲、引、近则不同，名曰小唱，须得声字清圆，以哑筚篥合之。”^②“头管”即“筚篥”或“觱篥”。“因谱其音为象器之首，至今鼓吹教坊用之，以为头管。”^③

关于张炎“倍四头管”、“倍六头管”的含义，历来有各种不同观点。童斐在《中乐寻源》中认为它们是“苏捺”与“叭捺”这两种近似后世唢呐形的乐器。该书上册第29页又说：“按觱篥，今尚有两种。大者俗呼苏捺，音洪亮，似即倍四头管也。较小者，俗呼叭捺，音清脆，似即倍六头管也。哑觱篥，盖即今之头管。其制以竹为管，而无筚式之增音器。软芦为哨，长寸余。音圆而和。下于笛而高于箫。”^④这是其一。再就是林谦三在《东亚乐器考》中认为：“倍六、倍四，大概有如大、小筚篥，有着音律关系。”^⑤在以上两说中，笔者认为林谦三一说似乎比较接近于实际。同时，笔者还以为，张炎《词源》中所谓“倍六头管”的记谱法，与现在南音的基本标音系统有着紧密联系。其理由，除上面已经论述过的“倍六”与福建南音“六”字的关联以外，尚有以下两方面的根据。

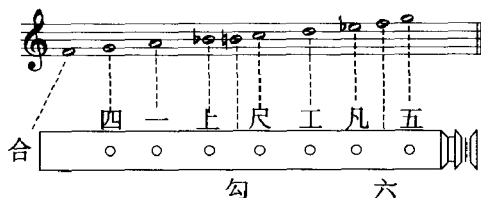
一是关于宋代筚篥（管）的音高标准问题。杨荫浏先生的《宋·姜白石创作歌曲研究》告诉我们：“管（按：即姜白石所谓的‘哑觱栗角’）是教坊燕乐的重要乐器，也是与词调有着密切关系的主要乐器……将管与箫相比，可以说，箫代表着‘雅乐’的标准音高，管则代表着教坊乐的标准音高，前者的最低音

‘合’为 d^1 ，后者的最低音‘合’，依宋熙宁至元祐（1068～1093）一段期间的教坊律来看，则是由高于 f^1 以至于高于 e^1 ，平均音高在 f^1 左右，与现在智化寺所用诸孔全按所得大哨正调‘合’音的高度相同。”^⑥杨先生在这里不仅说明了宋代筚篥“合”音的高度为 f^1 左右，而且还指出了它与智化寺大哨正调“合”音的高度相同，从而证明了这种音高标准至今仍被现存的古乐种所运用着。无独有偶，南音洞箫的音高亦与上述箫的标准音高相同：全按最轻力吹法所得“筒音”是“d”，全按中平力吹法所得“筒音”是“ d^1 ”。

二是关于筚篥（管）的谱字问题。陈旸曾对“鬲篥”谱字有如下记载：“今教坊所用上七空，后二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”^⑦并附有各音音位的图示。

如果将上述两点予以综合，则可得出如下筚篥音位、音高图：

例 7-16 筚篥音位、音高图



据此，若借用南音“倍”的意义，则筚篥的“倍六”就是 b^1f ，等音为 e 。这恰好与南音历史上曾经有过的以四空管为正调，“四六”为“正六”、“五六”为“倍六”的意义相同，并可得出下表：

例 7-17

箏箏谱字：上 尺 工 凡 ^倍六 六 五 乙

音 高：	$\flat B$	c	d	$\flat e$	e	f	g a

弦管谱字：× 工 六 电 乙

由此可见，“倍六头管”与南音各对应谱字的音高完全相同。至此，可以认为，南音基本标音谱字、音高位置与张炎《词源》“倍六头管”记谱方式基本一致，南音的基本谱字正是现今基本管门“五空管”的谱字。因此，我们是否可以由此推断：南音“五空管”（五空调）与“倍六头管”调门有一定关联。

二、管门名义考

尽管南音“五空管”与“倍六头管”调门有关系，然而，南音管门却并不以“倍六”命名，而另有五空管、四空管、五空四仪管、倍思管等管门称谓。所谓管门，即调门。

五空管的基本谱字是：× (c^1)、工 (d^1)、六 (e^1)、电 (g^1)、乙 (a^1)、仪 (b^1)、𠂔 (d^2)、𠂔 (e^2)。若以五声音阶对它进行考察，可以理解为，是一种下面是一个以 c 为“宫”的五声音阶，与上面一个以 g 为“宫”的五声音阶的综合。但占主导地位的是 g “宫”系统，因为还有“五空四仪管”属 c “宫”系统。

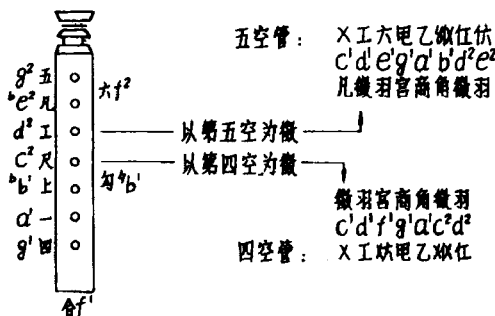
四空管的基本谱字是：× (c^1)、工 (d^1)、x 六 (f^1)、电 (g^1)、乙 (a^1)、x 仪 (c^2)、𠂔 (d^2)。相当于 f “宫”系统的徵、羽、宫、商、角、徵、羽。

为什么称之为“五空管”、“四空管”呢？如前所述，由南音本身考察，这与洞箫的按孔有关，因为五空管只开前第五孔而吹

得“六”音，四空管只开第四孔而吹得“六”音，所以分别得名。如今又可以从筚篥的按孔音位中得到另一答案，即：以开筚篥管的第五空所吹得的 d^1 音为徵者，称为五空管；以开筚篥管的第四空所吹得的 c^1 音为徵者，称为四空管。

例 7—18

(筚篥音孔與五空管、四空管關係圖)



这种分别以第五空、第四空为徵，“以徵为主”的调名来源，与目前南音的管门命名原理相同，与我国民间音乐或古典音乐的其他乐种所流行的“以工字为主”、“以六字为主”^⑧以及“以上为中心”^⑨的调门名称亦属同一原理的不同支流。

然而，南音的调门名称又并不完全按以上原理，其余五空四仪管、倍思管等名，则由其自身的特性音级而来。

五空四仪管，因为以五空管的谱字、音位为基础，但高音仪又不在“仪”(b^1)上，而在四空管的“仪”(c^2)位置上，故称作“五空四仪管”。又因其“六”音用五空管的“六”(e^1)，所以也称之为“五六四仪管”。其谱字与音高为：

例 7—19

×	工	六	电	乙	×	仪	仁
c^1	d^1	e^1	g^1	a^1	c^2	d^2	

倍思管，则以“电”（ g^1 ）音降低半音为特徵，而称作“颺”（ $^{\sharp}f^1$ ），并以此为调门名称。与之相应的“×”（ c^1 ）音亦降低半音为“贝×”（ b ）。其谱字与音高为：

例 7-20

颺	工	六	颺	乙	$^{\flat}f^1$	仁
b	d^1	e^1	$^{\sharp}f^1$	a^1	b^1	d^2

于是，似乎我们可以对张炎《词源》中的“倍四头管”音位作出解释了。

为了解释这个问题，拟先了解“倍”与“倍四”的意义。

首先是“倍”。在我国古代乐论中，比较普遍的看法是，“倍”与“清”，是两个相对的概念。沈括认为：“古法唯有五音，琴虽增少宫、少商，然其用丝各半本律，乃律吕清倍法也。”^⑩其所谓“清倍法”，即高低八度取音之法，高八度为“清”，低八度曰“倍”。另在曾侯乙钟铭中，有一“清”字，为八度分组最低组的前缀，当与“倍”义相关^⑪。还有一种，就是南音的“倍”，即低半音，其含义可以理解为上述“低八度”意义的引申，即往低取音，而与“豁”、“变”之义相同，也与民间音乐“背调”的“背”义通。何昌林指出：“南谱中的‘倍×’（贝尺）、‘倍士’（贝思），实即‘背尺’、‘背四’，比‘正尺’、‘正四’各低半音。”^⑫他在引证《乐书要录》、《北梦琐言·王氏女》、智化寺音乐的调门、《通雅》笛子的“正调”与“背工调”之后，又说：“正由于调分正、背，故南音（按：即福建南音）中的‘倍’或‘贝’，皆‘背’字之讹；‘背’字一方面表示某个乐音降低小二度，同时又表示由此产生了上五（下四）度的旋宫。”^⑬

我们认为，张炎《词源》中有关“倍四头管”的“倍四”之“倍”，应按南音“倍思”之“倍”的意义解释，就是低半音；所谓“倍四”，即比“四”低半音。按此解释，在“倍六”谱字的

基础上，顺其路线继续往下探寻，便不难推得张炎《词源》关于“倍四头管”的谱字、音高：

例 7-21

“倍六”谱字：尺 工（倍六） 四（五） 乙
 $b \rightarrow c^1$ d^1 e^1 $^{\sharp}f^1 \leftarrow g^1$ a^1

“倍四”谱字：倍尺 工（倍六） 倍四 乙

其中，原来的“五”字以低八度之“四”字代替记写，这就正好与南音“倍思管”谱字音位相符。也就是说，作为南音管门的“倍思管”，与作为调门的张炎《词源》“倍四头管”的调门，意义相通。此外，这种把“倍四”作为一个调门的解释，在《新唐书》中也可以找到根据。

“凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫；越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商；大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角为七角；中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉为七羽。皆从浊至清，迭更其声，下则益浊，上则益清，慢者过节，急者流荡。其后声器寝殊，或有宫调之名，或以倍四为度，有与律吕同名，而声不近雅者。其宫调乃应夹钟之律，燕设用之。”^④

这里，在遍述俗乐二十八调及“其后声器寝殊”之次，将“倍四”与“宫调”、“律吕”并提，因此，“倍四”当为一种协律之器。

所以，我们可以将张炎《词源》中“倍四头管”之“倍四”，同南音“倍思管”等同视之，它们不仅同为调门的名称，而且在实际音高、谱字方面亦相同。

三、箏箏与南音琵琶

根据以上论述，人们可能会引起这样的疑问：既然南音的谱字、管门与箏箏谱字、管色有如此密切的关系，可是在实际上，南音不仅演奏时没有箏箏，就是在谱面上也仅出现以固定名标音加上琵琶的弹奏手法，而且其标音记号也仅标出骨干音。这是为什么呢？

对此，笔者认为，这是因为琵琶在福建南音这一乐种中具有特殊重要地位的缘故。

南音琵琶被称作“南琵琶”。不论造型、结构、演奏，它都以独特面貌有别于现今所流行的琵琶而自成派别。“南琵琶”除构造上的差别外，主要在于弹奏姿势方面，当今他种琵琶均为竖抱弹奏姿势，而“南琵琶”则是斜向左上方的横抱姿势。而且，“南琵琶”在演奏时，还担负着指挥整个乐队的职责。如：无论指、谱、曲，在各类曲目中，几乎无一例外的，开头都用琵琶捻指起始；它取乐曲的第一个音，用右手食指与拇指连续弹挑，由重而轻，自缓而急，并启示着速度、力度、情绪，到最后一点时，洞箫、二弦、歌唱才加入。其余乐句、长乐节的开头亦然。乐段、乐句、乐节之结尾，甚至于超过一拍以上的延长音，均以琵琶“甲线”（低八度音）收煞，以达到统一节奏的目的。因此，在尚无完整的包含各乐器分谱和歌唱谱之总谱出现之前，给担任指挥职责的主奏乐器标出音位、标明弹奏手法就势必成为当然。

至于标音谱字与箏箏谱字之间的联系，南音“管门”与箏箏“调门”的关联（除了关于南音原来就有箏箏，或是以箏箏为“众器之首”的设想一时还无法证实之外），我们还可以从箏箏为应律乐器、琵琶由箏箏定弦等方面进行考察。

用箏箏为琵琶定弦的情况，古已有之。唐开元时的乐工贺怀

智在《琵琶谱序》中说道：“琵琶八十四调，内黄钟、太簇、林钟宫声，弦中弹不出，须管色定弦，其余八十一调皆以此三调为准，更不用管色定弦。”^⑮这说明唐代琵琶已经以“管色”（筚篥）定弦。此外，陈旸《乐书》“鼙篥”条云：“从世乐家者流，以其旋宫转器以应律管。”^⑯进一步说明筚篥可为其他乐器定音。

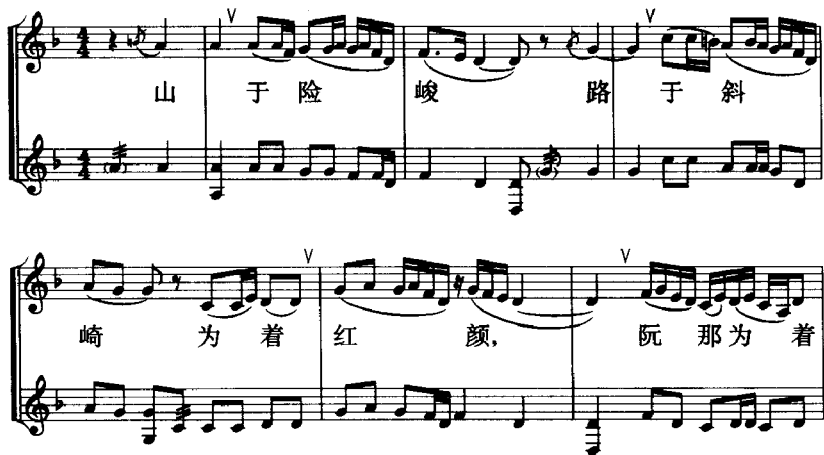
综上所述，福建南音一方面其管门以筚篥管口为名，另一方面以筚篥为定律之器，又证实了福建南音对唐宋传统的继承和保留。所以，在南音中，作为主奏乐器的琵琶，其谱字与筚篥谱字有血缘联系就显得十分自然了。

四、南音的唱奏实践与谱字——骨谱细腔

南音的演唱、演奏在对七声音阶的处理上，存在着“谱简腔繁”的情况。虽然在各个管门的记谱法的基本谱字中，都只有五声音阶的骨干音（唯五空管为 G 宫系统与 c 宫系统的综合例外），但是在唱腔和洞箫、二弦演奏中，却经常出现变宫、变徵音。因而，在对与“骨谱”相应的唱腔以及洞箫、二弦的演奏处理上便显得丰富多彩、细腻委婉。对此，我们可以称之为“骨谱细腔”。在骨谱细腔中，变宫、变徵的出现有多种形式：或构成多重大三度并置的富有特性的旋法^⑰，或作装饰性、润腔性、代替性进行，从而使唱腔旋律及洞箫、二弦演奏与琵琶弹奏之间形成了横向和纵向的“七音、六律以奉五声”的效果。横向方面，唱腔、洞箫、二弦的旋律在进行之中，以五声音阶为主干，间以变宫、变徵，再以七音奉应五声，使其曲调线条更为柔婉细腻。纵向方面，以琵琶、三弦弹奏五声旋律为基本骨架，唱腔、洞箫、二弦各以自己独特的变奏形式出现变宫、变徵，曲调因而有如行云流水，顺畅优美。二者之结合，恰似珠联璧合，骨肉相依，刚柔相济。现取《山险峻》片断为例，将其琵琶“骨谱”与

唱腔的关系作一个比较：

谱例 7-22



这种“骨谱细腔，谱简声繁”的情况，不仅在南音中存在，而且在我国许多古老的民间乐种和有关古代音乐的文献中都可以看到。

例如：在京音乐乐谱中，也一样仅有乐曲的主腔旋律，但在实际演奏时，则各种独特的装饰音繁声傍出，远非谱字中所记的骨干音可以表现^⑨。

再如西安鼓乐，有“哼哈”之法。用此法视唱乐谱时往往出现一些不用谱字标明的音，其中有“经过音哼哈”、“重复音哼哈”、“装饰音哼哈”、“双音哼哈”等^⑩。

关于古籍记载的腔、谱关系，在任二北的《唐声诗》中有许多精辟论述^⑪。指出：其中乐谱“简作一字一声者……每曲但示主腔与正板而已”，唱奏时“必有所增益”，特别是“骨干在谱”、“充之皮肉”等，实际上就是我国现存古老民间乐种的“谱简声繁”情况的写照。因此，南音的“骨谱细腔”，自然是我国古代音乐中腔、谱关系传统的继承。

五、撩拍考

关于我国各种记谱法中的节拍符号，何昌林《唐传日本天平遗谱“番假崇”之研究》认为：天平谱的“·”号为节拍符号，即一“·”为一板。并指出：“由于传入日本的《番假崇》一曲已经有表示‘板’位的符号，因此我认为，能体现板眼观念的记谱法的出现，至迟是在张文收创作《景云河清歌》的时候：第七世纪。”^②但在《敦煌曲谱》中，“板”、“眼”则以“口”、“、”号标示（据任二北《敦煌曲初探》^③，叶栋《敦煌曲谱研究》^④）。有趣的是宋末陈元靓《事林广记》，在《愿成双令》谱字旁，很有规律地标以“。”号，我们认为，这应该是拍板记号^⑤。到了清代我国传统记谱法的符号标示已日趋完善，可以这样说，这是记谱法的一次飞跃。奉乾隆皇帝钦命编纂、成书于乾隆十一年（1746年）的《九宫大成南北词宫谱》，以及同编辑于乾隆年间的《纳书楹曲谱》，已基本确定了目前较为流行的工尺谱的板眼记号。如《纳书楹曲谱·凡例》就作了如下规定：“谱中‘、’者为头板，‘一’者为底板，‘×’者为头赠板，‘伋’者为腰赠板，‘。’者为中眼，‘△’者为腰眼。”^⑥《九宫大成南北词宫谱》又在记谱符号的细则方面作了明确说明：“今头板用‘、’，即实板，拍於音始发也；腰板用‘L’，即掣板，拍於音之半也；底板用‘一’，即截板，拍於音乍毕也。其衬板之头板则用‘o’，腰板则用‘L’，以别於正板音，易於识认也。”^⑦

那么，南音与以上记谱符号的关系是什么呢？只有在进行一番对比之后，我们才认为，南音记谱法的节拍符号，应该是一种在前两书综合的基础上，经过长期实践后而不断完善的记谱法。记录“撩拍”（亦作“寮拍”）时，用红点“、”表示“撩”（即“眼”，弱拍）的位置，红圈“o”表示“拍”（即“板”，强拍）

的位置。拍子记号有：慢（即散板，含慢头、慢尾、破腹慢）、七撩一拍、三撩一拍、一二拍、叠拍、紧叠等。

我们把南音“撩拍”置于各种传统节拍符号中进行对比之后，发现《敦煌曲谱》的板眼符号与它十分相近。南音撩位记号“、”与《敦煌曲谱》的眼位记号“、”相同，其拍位记号“o”与《敦煌曲谱》的“口”号相似，也与《事林广记》中谱字旁的“o”相同。拍位记号“口”之向“o”的简化和演变，盖因书写的方便起见。同时，南音在七撩一拍的第四撩，加用“L”号，又与《纳书楹曲谱》、《九宫大成南北词宫谱》的“腰板”记号相似。值得注意的是，南音第四撩的这一记号“L”，从时值位置看，原应与《纳书楹曲谱》、《九宫大成南北词宫谱》里的“头赠板”相当，但它却没有用头赠板记号“×”或“、”。不过，若从一定的形式必与一定的内容相联，一定的记谱法也必然反映了一定的音乐观点出发，联系弦管艺人称此第四撩为“尾指撩”来考察，那么，“L”与“×”或“o”的关系，似乎又可以从《词源》中的论述得到一定的印证：“南唐书云：王感化善歌讴，声振林木，击之乐部，为歌板色。后之乐棚前，用歌板色二人，声与乐声相应，拍与乐拍相合。按拍二字，其来亦古。所以舞法曲大曲者，必须以指尖应节，俟拍然后转步，欲合均数故也。”^②从这里，我们是否可以说，南音的“尾指撩”与这种“指尖应拍”有一定的联系呢？那么，在“尾指撩”上不记作“×”或“o”，而记作“L”符号，是否也是一个从繁到简的演变结果呢？

另外，福建南音按拍动作又称“打撩”、“踏撩”。其实，“打撩”一语亦由来已久。唐·段安节《乐府杂录》“羯鼓”条云：“咸通中有王文举，尤妙（这里指妙於击奏羯鼓）弄三杖打撩，万不失一，懿皇师之。”^③这里的“打撩”，应该是羯鼓演奏技巧之一。从这简扼的描述中，我们可以得知，王文举双手能以三

枝鼓杖演奏而不失手，可见其技巧之精。而且，王文举之精湛技艺，还从侧面反映了唐代高超的音乐水平。唐朝诗人崔道融就在七绝《羯鼓》中描绘了以撩拍击奏羯鼓的盛况：“华清宫里打撩声，供奉丝簧束手听；寂寞銮舆斜谷里，是谁翻得雨淋铃。”^②诗中的“打撩”，应是敲击演奏羯鼓之意。羯鼓属打击乐器，按节应拍为理所当然。今天，南音中的“打撩”自然已经不是用《羯鼓》“打撩”了，但今天南音的“打撩”有其历史渊源这一点，是不用怀疑的。

注释：

- ① 张炎《词源》，唐圭璋《词话丛编》第一册，中华书局 1986 年版。
- ② 张炎《词源·音谱》，唐圭璋《词话丛编》第一册，中华书局 1986 年版。
- ③ 陈旸《乐书》卷一百三十“鼙箎”条。
- ④ 童斐《中乐寻源》上册第 29 页，商务印书馆 1926 年版。
- ⑤ 林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社 1962 年版。
- ⑥ 杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石创作歌曲研究》，音乐出版社 1957 年版。
- ⑦ 陈旸《乐书》卷一百三十“鼙箎”。
- ⑧ 分别参见杨荫浏《中国音乐史纲》，上海万叶书店印行，1952 年版。
杨荫浏《河北定县管乐曲集》，音乐出版社 1956 年版。
- ⑨ 参见袁静芳《鲁西南鼓吹乐选集》，人民音乐出版社 1980 年版。
- ⑩ 沈括《梦溪笔谈》补笔谈卷一“乐律”540 条，人民音乐出版社 1979 年版《“梦溪笔谈”音乐部分注释》。
- ⑪ 参见黄翔鹏《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981 年第一期。
- ⑫、⑬ 何昌林《南音十题》，《中国音乐》1984 年第二期。
- ⑭ 《新唐书卷二十二志第十二·乐十二》，中华书局《新唐书》，1975

年版。

⑮ 转引自沈括《梦溪笔谈》卷六《乐律》Ⅲ条,《“梦溪笔谈”音乐部分注释》,人民音乐出版社1979年版。

⑯ 陈旸《乐书》卷一百三十。

⑰ 详见《福建南音唱腔旋法中的多重大三度并置》,王耀华、刘春曙《福建南音初探》,福建人民出版社1990年版,第42~58页。

⑱ 潘怀素《从古今乐谱论龟兹乐影响下的民族音乐》。转引自任半塘《唐声诗》上编,上海古籍出版社1982年版,第188~189页。

⑲ 参见李石根《西安鼓乐谱解读》油印本,李健正、余涛《西安“古乐”谱概述》,西安音乐学院学报1983年第4期。

⑳ 任二北《唐声诗》,上海古籍出版社1982年版。

㉑ 何昌林《唐传日本天平遗谱“番假崇”之研究》,《全国第二次民族音乐学年会》油印本。

㉒ 任二北《敦煌曲初探》,上海文艺联合出版社1954年版。

㉓ 叶栋《敦煌曲谱研究》,《音乐艺术》1982年第1期。

㉔ 陈元靓《事林广记》,中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》第一集第703页,中华书局1962年版。

㉕ 《纳书楹曲谱》凡例第1页,乾隆五十七年序刻本《纳书楹曲谱》福建师大图书馆藏。

㉖ 《九宫大成南北词宫谱》凡例第9页,《新定九宫大成南北词宫谱》岁在昭阳大渊阳月古书流通处景印(前有癸亥孟冬长洲吴梅叙)。

㉗ 张炎《词源·拍眼》,唐圭璋《词话丛编》第一册第257页,中华书局1986年版。

㉘ 唐段安节《乐府杂录》,中国戏院 II 出版社《中国古典戏曲论著集成》第1册第57页,1959年版。

㉙ 明赵宦光、黄习远编定《万首唐人绝句》卷三十六,书目文献出版社1983年版,第876页。

第八章

西安鼓乐俗字谱

第一节 西安鼓乐俗字谱之乐学内涵

第二节 西安鼓乐俗字谱之译读

.....

西安鼓乐俗字谱是一种较为古老的乐谱，它继承了宋俗字谱的衣钵，在谱字形态上虽有异于明清时期流行的工尺谱，但其谱字读音及内部规律却与工尺谱相同，因此，从广义上说，它亦属工尺谱体系之乐谱。

本文即以西安鼓乐俗字谱为研究对象，探讨其乐学内涵及其译读方法。

第一节

西安鼓乐俗字谱之乐学内涵

一、西安鼓乐概述

西安鼓乐是我国具有悠久历史的古老的鼓笛系乐种，民间习称之为“乐器”或“细乐”，其演奏团体称为“乐器社”或“细乐社”，有的农村乐社称为“香会”或“水会”。西安鼓乐的流行地域以陕西西安为中心，还包括沿终南山麓一带的蓝田、长安、周至诸县。根据西安鼓乐的活动范围和演奏风格，可将其划分为僧、道、俗三大流派。其中道派乐社主要有城隍庙、迎祥观、清寿堂、福寿堂、五福堂等；僧派乐社主要有太阳庙、西仓（永丰学社）、东仓、显密寺、三义庙、布政司、按察司、大吉昌、香米园等；俗派乐社有长安县何家营、皇甫村、南王台，蓝田县水陆庵、田家村、白道峪，周至县仙游寺、集贤村、豆村、司竹等。现在大部分乐社都停止了活动，保持到中华人民共和国成立

后的仅有城隍庙、迎祥观、何家营、集贤村、东仓、皇甫村、大吉昌等乐社。

僧、道、俗三个流派的演奏风格各具一格，道派相传为九曜街城隍庙道士所传，演奏风格平和幽雅、肃穆恬静，多讲求在技术上的“磨工加花”，技巧较高；僧派相传为一位毛和尚和一位袁和尚所传，演奏风格古雅纯净、清新明丽；俗派乐社较接近于僧家，在后来的发展中，由于更多地吸收了民间音乐的素材，从而形成了质朴、浑厚、热烈的演奏风格。^①

西安鼓乐多于春节、夏收、冬闲等时节，在各种集会、庙会场合演奏。过去每年农历六月初一，终南山、南五台等地都要举行鼓乐盛会，各路鼓乐队云集一处，笙管齐鸣，昼夜不停，盛况空前。每年春节期间也是鼓乐活动的高潮期，其他在祈雨、丧葬等民俗活动中，鼓乐也担当着重要的角色。就西安鼓乐的社会功能而言，多为群众自娱性的，不带有商业色彩。

西安鼓乐的演奏形式分坐乐和行乐两种，它们在演奏形式、乐队编制、乐曲结构、演奏风格以及运用场合等方面，都有着较为明显的差别。坐乐是指演奏者围坐在一张长方形大案桌周围进行演奏，使用的乐器以笛为主，配以笙、管。鼓有坐鼓、战鼓、乐鼓、独鼓四种，另有大饶、小饶、大钹、小钹、大锣、马锣、铛子、星星、梆子等打击乐器，不同乐器演奏者的座次都有一定的程式性。坐乐主要演奏乐曲与鼓段相结合的多乐章大型套曲，各类套曲均有固定的曲式结构。坐乐套曲的结构分为花鼓段坐乐套曲和八拍鼓段坐乐套曲，僧、道、俗三个流派的套曲曲式结构模式分别以《花鼓段坐乐全套》、《尺调双云锣八拍坐乐全套》、《尺调坐乐全套》为其典型代表。

行乐多在街上行进和庙会的群众场面演奏，分两种类型，一种叫“同乐鼓”（又称“高把子”），因其特有的乐器——高把鼓

而得名，吹奏乐器有笛、笙、管，打击乐器有高把鼓、小吊锣、铰子和贡锣。乐曲节奏平稳、徐缓、情调典雅，多为僧、道两派乐社演奏。另一种称“乱八仙”（又称“单面鼓”），以使用笛、笙、管、引锣、方匣子、单面鼓、铰子、手梆子八种乐器而得名，其演奏较“高把子”更为自由灵活，曲目广泛，风格悠扬、明快。

西安鼓乐的体裁形式繁多，主要有起目、鼓段曲、耍曲、打札子、花鼓段、垒鼓、别子、引令、套词、北词、南词、外南词、京套、大乐、曲破、赚（或作赞、湛）等 20 余种，每一种体裁形式都有各自的功能和应用范畴，十分严格。这些体裁的乐曲可按一定程式套用、组合，从而形成更大型的套曲，即“坐乐全套”。

二、西安鼓乐俗字谱简况

（一）现存乐谱

由于西安鼓乐是以吹管乐器与锣鼓乐器相结合的形式进行演奏的，因此在乐谱上也各自有与之相应的谱式，吹管乐器用俗字谱，锣鼓等打击乐器用状声字谱。本文的研究只从与工尺谱相关的俗字谱着眼，状声字谱不在研究之列。

据 1952 年以来的调查，留存至今的西安鼓乐谱约有 100 余本，均系手抄本。目前发现的最早的乐谱是由何家营乐社流传下来的标记有“古韶乐大唐开元五年（公元 717 年）六月十五日立”字样的抄本，如果这部抄本的年代可信的话，西安鼓乐的可考历史将被推进到公元 8 世纪^②。其他较早的乐谱还有：西仓永丰乐社传谱的、清顺治元年（公元 1644 年）抄本《乐器谱》、清康熙二十八年（公元 1689 年）的抄本《鼓段、湛、小曲本俱全》和清雍正九年（公元 1731 年）城隍庙的一部无书题抄本。乐谱

中更多的是清道光（公元 1821～1850 年）时期的抄本或传抄本，其中较有代表性的有：

1. 《鼓乐谱》，显密寺抄本，清嘉庆十四年（公元 1809 年）；
2. 《小曲子》，南集贤东村抄本，清道光元年（公元 1821 年）；
3. 《仙乐》，西仓永丰乐器社抄本，清道光元年（公元 1821 年）；
4. 《外词全本》，南集贤东村抄本，清道光六年（公元 1826 年）；
5. 《湛簿俱全》，东仓乐社抄本，清道光二十五年（公元 1845 年）；
6. 《乐器本》，福寿堂抄本，清同治十二年（公元 1873 年）；
7. 《北词八套全部》，西仓永丰乐器社抄本，清光绪十一年（公元 1885 年）；
8. 《鼓段全本》，福寿堂抄本，清宣统二年（公元 1910 年）；
9. 《散词》，南集贤西村抄本，清宣统二年（公元 1910 年）；
10. 《鼓段本》，福寿堂抄本，清宣统二年（公元 1910 年）；
11. 《梅管俱全记》，西仓乐社抄本，1956 年影抄本。

除了以上提到的乐谱抄本外，在西安鼓乐乐谱抄本中，还有大量残破的、无书题的、年代不详的抄本，这些乐谱同样是研究西安鼓乐的重要参考资料。^③

（二）乐谱谱字与谱式

1. 谱字

因为没有统一的刻版印刷乐谱作为西安鼓乐谱流传的蓝本，鼓乐谱只有采用手抄本的形式一代代传承下来，在漫长的历史进程中，由于时间的久远和客观条件的限制，使其谱字产生了各种各样的变体。

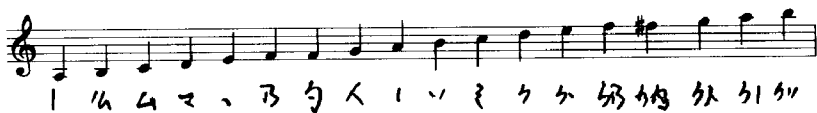
下表是西安鼓乐俗字谱字与工尺谱字对照：^④

例 8-1

工尺谱字	凡	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五	乙	仕	杓	伋	仁
读音	fan	he	si	yi	shang	ge	che	gong	fan	luo	wu	yi	shang	gao	che	gong
西安鼓乐俗字谱字	么	ム	マ	、	乃	勾	人		八	六	ク	カ	奶	杓	伋	仁
			ア		マ				ノ	ミ	ム	カ	奶	杓	伋	仁
			フ							乡	り	り	奶	杓	伋	仁
										久						

关于西安鼓乐俗字谱谱字的绝对音高，由于各乐社乐器音高的不统一，使乐谱谱字音高也带有不确定性，为了研究的方便，这里以在西安鼓乐中历史最古老、影响最大、最具代表性的城隍庙乐社所用的平调笛音高为准，列出谱字与音高的对应关系。据1953年的测音^⑤，城隍庙乐社平调笛筒音“六”字的音高为 c^2 ，由此，各谱字的音高如下：

例 8-2



在这些谱字中，“勾”、“凡”、“一”是三个比较特殊的谱字，“勾”字位于“上”和“尺”之间，并分别与它们构成小二度关系；“凡”字与“工”字是大二度关系，可知西安鼓乐的“凡”字实为所谓的“高凡”；“一”字与“四”字构成大二度关系，与“上”字构成小二度关系，可知，西安鼓乐中的“一”字实为所谓的“高一”^⑥。

2. 乐谱谱式

关于西安鼓乐的谱式，许多学者认为它属于燕乐半字谱或工尺谱体系^⑦。这里涉及到对谱式的称谓问题。本文为了叙述上的方便，将使用“工、尺”等正体字记写的乐谱谱式称为“工尺谱”，而将使用工尺谱字的半字或草体形式记写的乐谱谱式称为“俗字谱”。

下表是西安鼓乐乐谱与历代文献中所记载的俗字谱、工尺谱字对照：

例 8—3

文献 乐种	沈括 《梦溪笔 谈·补 笔谈》约 1090 年	陈旸 《乐书》 1101 年	朱熹 《琴律说》 约 1190 年	姜夔 《白石道 人歌曲》 约 1195 年	张炎 《词源》约 1280 年	陈元靓 《事林广 记》1340 年	西安鼓乐俗 字谱
律吕	工尺	工尺 [®]	俗字	俗字	俗字	俗字	俗字 [®]
黄钟	合	合	ム	ム	△	ム	ム
大吕	下四		マ		㊦㊧	㊦	
太簇	高四	四	マ	マ	マ, ヌ	マ	マ
夹钟	下一		二		㊨	㊩	
姑洗	高一	一	二	一	一	、	、
仲吕	上	上	マ	么, 么	ケ	么	乃
蕤宾	勾	勾	ム	ㄥ	ㄥ	く	勾
林钟	尺	尺	ム	人	人	人	人
夷则	下工		フ		㊪	㊪	
南吕	高工	工	ㄣ	フ	フ	フ	丨
无射	下凡		ㄣ		㊫	㊫, ㊬	

应钟	高凡	凡		ㄥ, ㄣ		大,	ㄥ
黄钟清	六	六	㊸ㄣ	ㄣ, 久	么	ㄣ, 久	ㄣ
大吕清	下五		ㄥ		ㄣ	ㄣ	
太簇清	高五	五	ㄥ	ㄣ	㊸	㊸	ㄣ
夹钟清	紧五		ㄥ	ㄣ	㊸	㊸	
姑洗清					ㄣ	ㄣ	ㄣ
仲吕清					ㄣ	ㄣ	ㄣ
蕤宾清							ㄣ
林钟清					ㄣ	ㄣ	ㄣ
夷则清							
南吕清						ㄣ	ㄣ
无射清						ㄣ	
应钟清							ㄣ

通过比较,可以看出,西安鼓乐的乐谱采用工尺谱字的半字或草体形式书写,因此,其谱式应属“俗字谱”体系。

三、乐谱谱字与古代律吕的对应关系

由于没有可靠的史料记载,包括西安鼓乐乐谱本身也是只用俗字谱字,因此,西安鼓乐谱字与古代十二律吕间的对应关系一直没有直接的文献支持。从间接的角度来看,宋代姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》以及陈元靓《事林广记》中所使用或记载的谱字均与西安鼓乐谱有诸多相似之处(参见例8-3),而且这些文献都明确地说明了谱字与律吕间的对应关系,即黄钟配“合”字。如果单从西安鼓乐谱字与历代文献中出现的俗字谱字之间的相似程度来看,也有一定的理由推测是“合”字配黄钟。

当今的西安鼓乐研究者，也多持此看法^⑧。本文亦赞同此观点，理由有二：其一，谱字形态上的相似性使人有理由相信它们应为同源。虽然目前仍难以确定西安鼓乐确切的产生年代，但从它的音乐来看，它确实保留着很多唐、宋音乐的遗绪^⑨。西安鼓乐中保存的乐曲曲目共 1000 余首（套），这些乐曲从曲名上看，其来源包括唐和自唐以后的不同时代、不同体裁的众多传统音乐，如唐宋大曲、杂曲、词调，元明南北曲，明清戏曲、器乐曲和民歌等。这些使我们可以确定西安鼓乐古老的历史渊源。其二，由西安鼓乐的实际演奏情况来看，乐器吹奏的指法、宫调与乐谱的关系以及艺人的韵曲等，都反映了以“合”字为调首的观念。通过这种间接的联系，我们可以推断，西安鼓乐乐谱谱字与古代律吕之间的对应关系应为“合”字配黄钟。至于“合”字的绝对音高，因西安鼓乐各乐社乐器音高的不统一而难以确定，本文为了研究的方便，以城隍庙乐社平调笛的音高为准，设黄钟 = 合 = c^1 。

四、乐谱调首与音列

1. 西安鼓乐用调

西安鼓乐主要使用四个调，即六调、尺调、上调和五调（下文简称“四调”），个别乐曲用过“工调”，如《双九拍大乐垂杨柳》，就是一首包含了五调、六调、尺调、上调、工调五个调的坐乐套曲^⑩。

由于对“调”有着不同的理解，在西安鼓乐研究的初始阶段，曾就“四调”指的是“调”还是“调式”的问题展开了一场讨论^⑪。经过认真研讨，确认鼓乐四调指的是“调（高）”而不是调式，并列出了九条理由^⑫。由于城隍庙乐社是西安鼓乐中影响较大、最具代表性的乐社，据 1953 年的测音，其平调笛筒音

“六”字的绝对音高为 c^2 。因此，西安鼓乐四调的相对音高分别是，六调：合=宫=C；尺调：尺=宫=G；上调：上=宫=F；五调：五=宫=D。

2. 西安鼓乐调首及“四调”谱字音列

所谓“调首”，就是综合调、器、律、谱四者关系的，该乐种宫调系统的起点，也就是“正调”（或称本调）的起点^⑨。西安鼓乐俗字谱的正调是以“合”字为调首的“六调”，采用固定唱名法进行唱奏。六、尺、上、五四调所用的谱字音列如下表所示。

例 8-4

调名	谱字音列
六调	合 四 一 上 勾 尺 工 凡
尺调	尺 工 凡 六 五 乙 上 勾
上调	上 尺 工 凡 六 五 乙
五调	四 一 勾 尺 工 凡 六

五、西安鼓乐乐谱谱字与调名、乐器指法、调高的关系

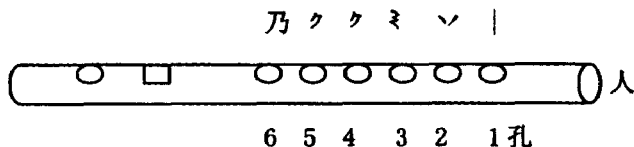
目前西安鼓乐所用的旋律乐器主要有四种：笛、笙、管、双云锣。演奏中以笛子为主，辅佐以笙，有时也用管。历史上的鼓乐还曾经使用过琵琶、大琴（筝）、壳子、梅管、夏笛等乐器，现已失传不用^⑩。

1. 笛

笛是鼓乐中的主奏乐器，也是定律乐器。各乐社均用自制六孔匀孔笛，有三种不同的形制，分别称作官调笛、平调笛和梅管调笛。何家营乐社和东仓乐社使用的官调笛，筒音为“人”，开三孔为“六”，缓吹相当于 e^2 ，以“六”作宫，是其本调，最适

合吹奏六调，也可吹奏尺调。宫调笛多为俗派乐社使用，僧派也用。（见例 8—5）

例 8—5



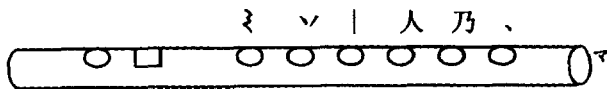
城隍庙乐社使用的平调笛，六孔全按为“ム”，开三孔为“上”，筒音缓吹相当于 c^2 ，并以之为宫，最适合吹奏六调，也可吹奏上调。（见例 8—6）

例 8—6



道、僧两派乐社所用的梅管调笛，也叫昆调笛，即曲笛，其筒音为“マ”，开三孔为“人”，缓吹相当于 d^2 ，最适合吹奏尺调，也可吹奏五调。（见例 8—7）

例 8—7



西安鼓乐以笛为主奏乐器，通过笛，可以清楚地看到西安鼓乐俗字谱谱字与四调调名、调高及乐器指法间的关系，而把握这一关系，将对准确认识西安鼓乐的宫调体系起到重要作用。（见例 8—8）

例 8-8

笛子类型	筒音	调名	指法	调高 ^①	应用情况
宫调笛（三眼笛）	尺	六调	3 孔作 do	六=宫=C	常用
		尺调	筒音作 do	尺=宫=G	次之
		上调	6 孔作 do	上=宫=F	少用
		五调	4 孔作 do	五=宫=D	
平调笛（六调笛、满眼笛）	合	六调	筒音作 do	六=宫=C	常用
		上调	3 孔作 do	上=宫=F	次之
		尺调	4 孔作 do	尺=宫=G	少用
		五调	1 孔作 do	五=宫=D	
梅管调笛（尺调笛）	五	尺调	3 孔作 do	尺=宫=G	常用
		五调	筒音作 do	五=宫=D	次之
		六调	6 孔作 do	六=宫=C	不用
		上调	2 孔作 do	上=宫=F	

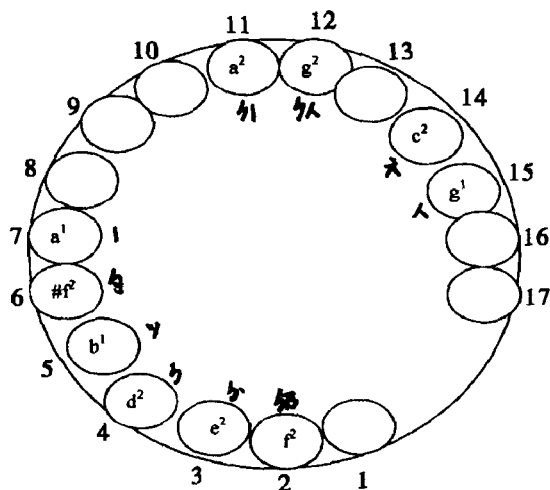
由此表可以看到，三种笛最常用的调均是以笛子的三孔或筒音作 do。在常用的各调中，六调占据着主要地位，其次是尺调。三种笛中，宫调笛和平调笛使用较普遍，梅管调笛只在城隍庙、迎祥观、东仓、显密寺等少数乐社使用，并且是在演奏尺调乐曲时，才改用梅管调笛。可以说，西安鼓乐中以“六调”为本调的宫调体系通过此表反映得十分清晰。

2. 笙

西安鼓乐笙的音高根据笛子来定，不同的笛要配不同的笙，因此，笙也分为宫调笙、平调笙和梅管调笙三种，每种笙又分笙与嗡笙两种，嗡笙发音比笙低一个八度。还有一种最小的笙，叫高笙，发音比笙高一个八度，今只有乐器留存，实际演奏中已不

应用。笙的形制均为 17 管 10 簧，10 管有簧可发音，7 管无簧，不发音。下图为城隍庙乐社平调笙的谱字、音高、管序音位示意图^⑧。

例 8—9



尽管各乐社的笙的音高不尽相同，但笙管的排列方法与吹奏方法是基本一致的，宫音均在第 14 管位上，其中，第 12 管位上的音是第 15 管位的高八度音，第 11 管位是第 7 管位的高八度音。因此，鼓乐的笙为 17 管 10 簧，实发 8 音。

下面列表比较各主要乐社笙的谱字、音高、管序、音位^⑨。

例 8—10

管序 谱字	15	7	5	14	4	3	2	6	12	11
各乐社笙	人	丨	ヨ	(ㄣ)	ク	丶	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ
东仓宫调笙	b¹	#c²	#d²	e²	#f²	#g²	a²	#a²	b²	#c¹
城隍庙平调笙	g¹	a¹	b¹	c²	d²	e²	f²	#f²	g²	a²

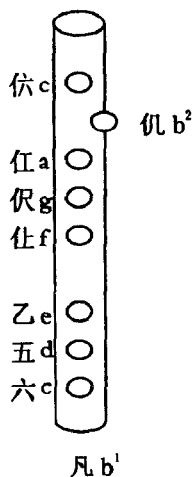
南集贤东村喻笙	d ¹	e ¹	♯f ¹	g ¹	a ¹	b ¹	c ²	♯c ²	d ²	e ²
南集贤西村喻笙	♭d ¹	♭e ¹	f ¹	♭g ¹	♭a ¹	♭b ¹	♭c ²	c ²	♭d ²	♭e ²
城隍庙梅 管调笙 ^⑨	マ	、	乃	人		∨	(ㄣ)	ク	ク	、
	a ¹	b ²	↑c ²	d ²	e ²	♯f ²	g ²	↑g ²	a ²	b ²

由上表可以看到，平调笙和官调笙都是以 14 管作“六”音，为宫音，不同的只是各乐社的绝对音高各异。而城隍庙的梅管调笙则以 14 管作“尺”音，为宫音，从而带来其他管位谱字及音高的变化。

3. 管

西安鼓乐的乐曲部分以笛为主，笙居于辅助地位，而管子则可用可不用。西安鼓乐的管以竹子制作，开 8 孔，前 7 后 1，分为高管与喻管两种。下面以城隍庙乐社的管来说明其谱字和音位^⑩。

例 8—11

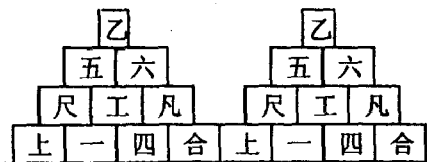


由管子的音位，可知其最易于演奏的调为本调“六调”。

4. 云锣

西安鼓乐中的双云锣由两扇相同音高的十音云锣组成，每架四层，呈宝塔形。演奏时，两架左右分开呈“人”字形竖置于桌上，左右手分别敲击。两架云锣的音列顺序完全相同，见下图：

例 8-12



双云锣只用于坐乐之中，与梅管调笛、笙相合，演奏尺调乐曲《双云锣八拍坐乐全套》。

六、西安鼓乐俗字谱谱字反映出的宫调问题

宫调问题是西安鼓乐研究中一个比较复杂的问题，主要原因是由于定律乐器、乐谱与实际演奏之间的矛盾造成的，而这一矛盾，主要表现为西安鼓乐所用乐器在长期的历史演变中，由于个别演奏指法的变化而与乐谱记载不相符合。具体而言，就是乐谱及演奏中“以上代勾”^②问题的存在。那么，西安鼓乐“四调”所用谱字与音阶形态之间的关系如何呢？

从西安鼓乐俗字谱抄本的谱字来看，除去高低八度的重复音，计有“ム、マ、丶、乃、勺、人、丨、ノ”8个谱字。李石根先生认为：“西安鼓乐中的音阶是多层次的，但最基本的是在新音阶基础上形成的‘八音七声音阶’。它与新音阶不同之处，是多了一个勾（勺）音（位于蕤宾律）。……这个勾音只是为了转调而设置的备用音。……如果不用这个勾音，就不能使鼓乐中的四个调（或五个调）在转调后，仍能保持与新音阶一致。”^③

由此可知，李石根先生认为西安鼓乐的音阶只有一种形式，

即新音阶。其基本的出发点是承认“勾”字的存在以及五调中“下四”字及上调中“下凡”字的存在。其观点可用下表说明。

例 8-13

律吕	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	吕南	无射	应钟	黄清	太清	太清	夹清	姑清	仲清	蕤清	林清
六调	合		四		一	上		尺		工		凡	六							
尺调								尺		工		凡	六		五		一		勾	尺
上调						上		尺		工	凡		六		五		一	上		
五调			四		一		勾	尺		工		凡		六	五					

从理论上讲，上表是可以成立的。问题的关键是，在西安鼓乐的乐谱和实际演奏中的情况又如何呢？乐谱上的“五”字和“凡”字究竟是“高五”、“高凡”还是“下四”、“下凡”呢？大量的乐谱录音和记谱资料表明，西安鼓乐的本调六调是新音阶形态^④，这就决定了“四”字与“凡”字是高一律的，用古代律吕来说明的话，就是太簇配“四”字，应钟配“凡”字。这样一来，上调所能演奏的最自然的音阶形态应是正声音阶，五调在使用“勾”字的情况下所产生的音阶应是清商音阶。

而“勾”字的情况却比较复杂，在今天我们可以见到的乐谱中，还能够找到带有“勾”字的乐曲，如南集贤西村张贵老人保存的乐谱中有一首名为《南吕一枝花》的乐曲，可以清晰地看到“勾”（即“勾”字）。但有的乐曲，乐谱上虽标明是“五调”，但乐曲中只有“上”字而不见“勾”字，因此有的学者称这种现象为“以上代勾”。

李石根先生认为“以上代勾”现象产生的原因有两个：“第一，自元、明以来，小工调工尺谱通行于民间，它的读谱法由固定唱名变成了首调唱名，去掉了‘八音之乐’中的应声（勾字），

从而使乐曲的演奏只能移调而不易转调；第二，由于民间通用的曲笛的形制（均为等孔）与吹奏技巧的限制，也只能适应于小工调工尺谱乐曲的吹奏，也就是说，一般只能移调而不易转调。同时，虽然在笛上也能吹出勾音，但从音程关系上看，这个位于上字和尺字之间的勾字，是不容易在其他孔位吹奏出来的，否则将会造成指法上的极大困难。”^⑧

另一种观点认为，“以上代勾”的现象并不存在，西安鼓乐中完整地保留着正声音阶、下徵音阶和清商音阶三种音阶形态^⑨。这样，问题的关键又集中到“勾”字上。

关于“勾”字问题，《陕西的鼓乐社与铜器社》一书中有一段话值得注意：“谱字中有一‘勾’字，从理论言，是比‘上’或‘仕’音高半音，但实用时很少。云锣上无此音，笙依现在各管相和的方法，也无此音，都不能奏出；笛、管则常以‘上’、‘仕’音来代替，且这字在曲调中也并不占重要地位，似乎不过经过音而已。”^⑩

从这段话中可以得知两点：其一，“勾”字在乐谱中存在，但在实际的音乐中是不常应用的。其二，或许是由于乐器的演变，有的乐器不能奏出此音，有的则用“上”字来代替。

这个问题涉及到“勾”音产生的历史背景及其历史上所谓的“应声”问题。

历史上最早记载有“勾”字的文献是宋沈括的《梦溪笔谈》，在“燕乐十五声”一节中说：“十二律并清宫，当有十六声。今之燕乐，止有十五声，盖今乐高于古乐二律以下，故无正黄钟声。今燕乐只以合字配黄钟，下四字配大吕，高四字配太簇，下一字配夹钟，高一字配姑洗，上字配仲吕，勾字配蕤宾，尺字配林钟，下工字配夷则，高工字配南吕，下凡字配无射，高凡字配应钟，六字配黄钟清，下五字配大吕清，高五字配太簇清，紧五

字配夹钟清。”

继之以后的陈旸《乐书》、朱熹《琴律说》、姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》以及陈元靓《事林广记》等史籍中，均载有“勾”字，只是字体有所不同，见例8—3。

由此表可见，《梦溪笔谈》中的十二律吕都有谱字与其相互对应，其中上、勾、尺字不分高下，其他谱字均以一字配二律，而以上下分为清浊，五字以“下、高、紧”别之，“勾”音是作为蕤宾的对应谱字出现的。这种对应关系在以后的文献史书中都没有改变。

可是，到明清时期流行的工尺谱则不见了“勾”字，如《九宫大成南北词宫谱》（公元1746年）、《弦索备考》（公元1814年）、《琵琶谱》（公元1819年）等使用工尺谱记写的乐谱中，均只有合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙等谱字，而“勾”字则完全不见了踪影。我想，这种演变是长期以来人们对不同音阶形式进行审美选择的结果，虽然只是一个谱字的有无，但却反映出中国传统乐学观念的演变与发展。

“勾”字的产生绝不是到了宋代才有的事，早在隋代，郑译就提出了“应声”说，《隋书·音乐志》记载的“郑译论乐”中说：“编悬有八，因作八音之乐。七音之外，更立一声，谓之‘应声’。”^⑧

这个“应声”，郑译没有说明它的位置，据黄翔鹏先生的研究^⑨，它的位置有三种可能性：一是在林钟宫俗乐音阶的闰、宫之间；一是在黄钟宫新音阶的和、徵之间；一是在仲吕宫古音阶的宫、商之间。但无论哪一种位置，其律位不变，均在“蕤宾”一律。长期以来，没有人说“应声”就是“勾”字，但从其所处的位置来看，如果以“合”字配黄钟，则“蕤宾”一律正好配“勾”字，这也正与《梦溪笔谈》所说的“勾字配蕤宾”相符合。

因为“应声”是隋以前固有的传统名称^⑨，流传于后世的乐学体系，特别是到了宋代，随着俗字谱的流行，各种文献著述更多地是以律吕名称与字谱的配合来说明乐学与律学规范，因此，“应声”的实质已经转化到对“勾”字的实际运用中了。

西安鼓乐“勾”字的存在，可以说给转调带来了极大的方便，李石根先生所说的“‘勾’音是为转调而设的备用音”的说法是有道理的。西安鼓乐以“合”为调首，其本调“六调”不用“勾”音，构成新音阶。如果用“勾”音不用“上”音，则转为本调的上五度调“尺调”的新音阶，同时，“勾”字在“五调”中也是形成“宫角”关系不可或缺的重要谱字。

众所周知，在我国的音乐史上一直存在着正声音阶（又称雅乐音阶、古音阶、旧音阶）与下徵音阶（又称俗乐音阶、新音阶）之间的斗争。《隋志》中开皇八年（公元588年），郑译与苏夔请求恢复正声音阶的一段话足以表明新旧音阶之间的激烈斗争：“案今乐府，黄钟乃以林钟为调首，失君臣之义。清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首，清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。”^⑩

郑译等人所主张的正声音阶是下面这种形态：

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	清宫

依照三分损益生律之法，各律间的相生关系是：黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾。这样经过六次相生，加上黄钟在内所得到的七个音，正好构成了正声音阶。而小吕（即仲吕）要到第十一次生律才可得到，依照封建观念其地位自然不如第六次生得的蕤宾，因此主张该用蕤宾而非小吕。虽然只是相差一个律位，但若改用小吕，音阶的性质就发生了根本的变化，由正声音阶一变而成为下徵

音阶：

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
宫		商		角	变徵		徵		羽		变宫	清宫

与正声音阶相比较，下徵音阶的半音位置由四、五级间变为三、四级间，确切地说，下徵音阶的第四级音借用正声音阶“变徵”的名称，实际上是指“清角”。

根据《梦溪笔谈》的记载，工尺谱字的基本谱字与律吕的相配关系如下所示：

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六

如果以黄钟为宫，构成正声音阶所用的谱字有：合、四、一、勾、尺、工、凡、六，构成下徵音阶的谱字有：合、四、一、上、尺、工、凡、六。因此，在黄钟宫中，新、旧音阶的不同之处，关键是看使用“勾”字还是“上”字。由此，可以推测，“勾”字的产生正是在一定程度上为新、旧音阶间的相互转换创造了重要条件。

单从文献记载来看，宋代的音乐是“上”和“勾”并存的，也就是说，其音阶形式是正声音阶与下徵音阶并存。但是，上文提到新、旧音阶之间的斗争是自下徵音阶产生之初就已出现了，而下徵音阶早在春秋时期已经出现，曾侯乙钟铭文在战国初期就标明了下徵音阶各音级的名称^⑨。因此，可以说长期以来新旧音阶在相互斗争的同时，也一直在相互影响着。其表现之一，是工尺谱调首的转移^⑩。

西安鼓乐是以“合”字为调首，而且在它的乐谱中和乐器演奏中也可以证实“勾”字确实是存在的。这表明，西安鼓乐的音阶在一定的历史时期，也可能是新旧音阶并存的。下面试列表比较鼓乐“四调”在使用八个基本谱字时可能产生的音阶形态。

例 8-14

律吕 音高谱字 调	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	音阶形态
	c		d		e	f	♯f	g		a		b	
	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	
六调	宫		商		角	和		徵		羽		变	下徵音阶
	宫		商		角		中	徵		羽		变	正声音阶
尺调	和		徵		羽	闰		宫		商		角	清商音阶
	和		徵		羽		变	宫		商		角	下徵音阶
上调	徵		羽		变	宫		商		角		中	正声音阶
五调	闰		宫		商		角	和		徵		羽	清商音阶

六调在用“上”不用“勾”时构成下徵音阶，用“勾”不用“上”时构成正声音阶，六调是西安鼓乐的本调，由此亦可看出新、旧音阶处于并存的态势。从乐谱来看，六调的乐曲大部分是下徵音阶形式，但也有新旧音阶交替的形式，如《玉娇枝》^⑤。尺调用“上”不用“勾”时构成清商音阶，用“勾”不用“上”时构成下徵音阶。这两种音阶形式在实际的音乐中都存在，有的是全曲为下徵音阶形式，如八拍鼓段《浪淘沙》^⑥；有的乐曲为清商音阶，如东仓乐社演奏的《得胜令》^⑦；也有的乐曲是两种音阶形式并存，如西仓乐社古乐谱抄本中有一首乐曲《小石调》^⑧，就是下徵音阶与清商音阶交替使用的。上调由于以“上”为宫，因此，在其音阶中不会出现“勾”音，由于西安鼓乐中的“凡”字为高半音的“高凡”，所以上调的基本音阶为正声音阶形态。五调用“勾”不用“上”，构成清商音阶，如果乐谱中只有“上”而没有“勾”字，应属“以上代勾”现象。

将上表联系西安鼓乐乐谱和实际演奏情况综合分析来看，我

们可以就西安鼓乐的音阶问题初步得到以下结论：由于受唐宋音乐传统的影响，西安鼓乐的音阶形态亦表现出多元化的特点，可以说，传统音乐中的三种音阶形态在它身上都有所反映；又因其音乐以“六调”为本调，故而下徵音阶成为其占主导地位的音阶形式，在此基础上与其他的音阶形式共同构成西安鼓乐多彩的音乐风格。

西安鼓乐俗字谱联系着乐器、宫调、乐律诸多方面，它不只是单纯的一种记谱方法，从它身上反映出传统乐学的许多深层问题，这也许正是其乐学内涵的一种体现吧。

第二节

西安鼓乐俗字谱之译读

一、相关术语^③

西安鼓乐俗字谱中，除了十六个谱字之外，还有一些符号和术语用以说明乐曲的板式、节奏节拍、反复、结束、结构、演奏技巧等。

1. 板眼记号

鼓乐将通常所谓的“板”称为“拍”，将“眼”称为“板”，合称“板拍”。“拍”为强拍，用“O”表示，“板”为弱拍，用“×”或“·”或“、”表示。板号“×”或“、”划在谱字右侧，通常只有慢板乐曲才经常划板号，行板和快三板乐曲只划拍号不

划板号。

2. 有关节奏、节拍的术语

鼓乐的节拍形式俗称“拍式”，归纳起来主要有以下几种：

(1) 平拍：慢板四四拍，速度较慢，多见于各种耍曲、套词、北词、南词、经套、大乐及别子、赚等体裁中的慢板曲调（清吹乐段）。因为速度较慢，故而在读谱中必须以“哼哈”技巧予以即兴润色。乐谱上均以“O”为拍号，“X”或“、”为板号，并按“三点水”的方法划拍点板。

(2) 匀拍：四四拍，乐谱上只划拍不点板，速度较平拍稍快，一般不加“哼哈”。常见于拍曲曲目，以及各类套曲中后部分与行拍相接，有时被作为“大行拍”（第一尾声）。

(3) 行拍：四二拍，速度较快，亦只划拍不点板。行拍乐曲只能作为各类套曲或行乐“乱八仙”的尾声。行拍与匀拍同时作为尾声时，称“小行拍”（第二尾声）。

(4) 散板：更加自由，即兴加花，节奏多变。散板乐句或乐段被称作“起”（或“起目”、“花起”、“起煞”、“扯儿”、“游声”、“引子”），大型“起”多用于坐乐或大乐之首为序，小型的“起”多用于曲中作为过渡或曲末作为尾声。如“八拍坐乐”中的《云锣起》、“六调坐乐”中的《四将起》等。

(5) 赠板：鼓乐谱中，并无“赠板”之名，但有赠板之实。一个赠板的一拍，相当于两个平拍，即四八拍。鼓乐中，多见于套词、北词、南词、京套诸体裁。赠板与平拍的区别，就乐谱而言，如果谱面上的谱字密集，字稠拍稀，就可能是赠板；如果字稀拍稠，就可能是平拍。二者在乐谱上是可以区分开来的。

(6) 两赠板：鼓乐中没有“两赠板”的称呼，但却有这种节拍形式。仅用于四调引令，相当于两个赠板，即两个四八或二四、四个四四或一个二八。速度极慢，多用“哼哈”技巧。

(7) 流水板：鼓乐中亦无此名称，但却存在着类似的节拍形式，如坐乐尾部的《扑灯蛾》，就具有流水板的节奏特点：无附点、无延长、无切分、无强弱的分别，像连珠炮式的一气呵成。

(8) 余字卖板：从四四拍子头眼（弱拍）起曲。

(9) 三点水：鼓乐慢板乐曲的击拍法。在相当于四四拍子的小节中，第一、三、四拍处击拍，第二拍空。第一拍标记“O”，第二拍不标记，第三、第四拍各标记“·”，形成第一小节后两拍到次小节第一拍连续击弱、弱、强三拍。如：· · | O · · | O · · | 等等。

(10) 水道：在没有点板的鼓乐谱面上每一拍（小节）的谱字之间，常留有一定的空隙，用以划分板值与节奏时值，这种空隙被称为水道，僧派乐社用语。

(11) 过拍：又叫掐拍，在两个谱字中间记一强拍号（O），它是此拍号前一谱字的延长，多为跨小节的切分音。南集贤西村香会用词。

(12) 拦头板：又叫实板、碰拍，指从四四拍子的第一拍强起的拍子。

3. 有关反复与终止的术语

(1) 重（或作虫）：反复用语，相当于“：||”，与“此”相合为“||：：||”。

(2) 重前：越过前面的“此”、“重”，再反复一次，相当于“8”。

(3) 重头：从起曲处反复。

(4) 重尾：尾句或未段的反复，即从“此”反复直至乐曲终止。

(5) 重中、元、亨、利、贞：从写有“中、元、亨、利、贞”处反复。

(6) 沙下、煞下：鼓段名，用于“别子”、散板“起目”之间的过渡性节奏乐段。

(7) 尾、完、毕、终：终止记号，写在乐曲结尾。

(8) 丁、丁住、丁煞：“丁”即“停”的简写，即停住。“丁”常用于乐曲句尾或段尾，

表示临时终止，一般不作无限延长，亦不套奏鼓段。

4. 延长与换气记号

(1) “扯儿”：即“游声”，指散板“起目”中的“哼哈”技巧而言，僧、道派用语。凡有“扯儿”的“起目”，谱面上的谱字非常简单，常以“へ”、“ㄣ”、“ㄣ”、“ㄣ”等表示，演奏时，可即兴增加彩腔或自由延长。

(2) “下”、“ㄣ”均表示延长或换气，“为”和“下”写在一起，表示“哼哈”的延长。

5. 有关曲式结构的术语

(1) 湛、赞：坐乐后部的一个乐章，前有《赶东山》，后有《下水船》、《扑灯蛾》、《赶东山》、煞尾，构成一个完整乐章。

(2) 《赶东山》：僧、道两乐派坐乐后部“曲破”部分的又一体，为专用乐曲，曲调固定，可移调套奏于四调坐乐。

(3) 杆子：坐乐“湛”中的一种特殊乐段，节奏固定，常以同宫犯调，多次出现于“湛”的尾部。无“杆子”的乐曲不称“湛”。

(4) 催板：坐乐“湛”中后部的快速乐段。

6. 有关演奏技巧的术语

(1) 掩手：笛子的指法技巧，在吹奏长音时下滑四度或五度，挽一个疙瘩结束，即下滑后再作级进或辅助环绕式进行。

(2) 滴水：双云锣演奏记法之一。与其他乐器合奏时，须避免即兴加花，应以单槌点击。

二、一种独特的润腔手法——“哼哈”

“哼哈”是鼓乐在韵曲^⑨时的专用术语，指在谱字骨干音之后，用各种与谱字发音相对的虚音，带出谱面上没有的经过音或装饰音，从而形成完整的曲调。“哼哈”多以旋律音的同度音、上下行大小二度音、大小三度音、上行四度、五度音润饰旋律。有的乐谱用“为、下、旧、又、羽、阿”等字写在谱字的右下方作为标记，有的则不作标记，靠艺人传授中灵活掌握。韵曲时，遇到有“哼哈”的地方，多使用“哎、啊、哼、哈、嗨、呀、耶、外”等衬字。

由于各派艺人的师承关系不同，再加上个人的即兴创意，在“哼哈”的处理上，就会出现许多不同的韵味风格。此外，由于各人所掌握的乐器不同，他们的“哼哈”技巧也会互不相同。通常来说，吹笛的人韵曲比较花哨，吹笙的人韵曲比较简单。

凡是有“哼哈”的乐谱，大都是慢板抒情乐曲，如耍曲、套曲，北词、南词、京套、大乐等，其他如鼓段曲、花鼓段、别子、《赚》、《赶东山》、《下水船》、《扑灯蛾》等体裁的乐谱，一般都不用或少用“哼哈”，散板曲调也不加“哼哈”，只是演奏时，由吹笛者自由加花。

“哼哈”手法，只用于器乐演奏中，声乐作品中从不使用^⑩。

三、西安鼓乐俗字谱译读中应注意的问题

第一个问题是西安鼓乐俗字谱的译读涉及到乐谱的谱字、乐器、宫调、谱面上的各种符号、术语、标记等各个方面，对乐谱的准确译读，必须建立在对这些方面综合研究的基础之上。任何一个环节的松动，都会影响译谱的可信度，进而对鼓乐的演奏及研究产生影响。

从目前对西安鼓乐俗字谱的研究现状来看,《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》集中体现了在乐谱翻译及将音响转化为乐谱方面的成绩。《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》所收录的153首(套)乐曲,包括鼓段曲19首、耍曲18首、打札子4套、花鼓段4套、垒鼓5套、引令4首、套词23套、北词8套、南词9套、外南词8套、经套8套、大乐2套、起目3首、别子4首、赚4套、曲破·杂曲7首、鼓札子3套、念词与歌章13首、行乐4套、坐乐3套,涉及了鼓乐的全部体裁形式和演奏形式。因此,《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》是研究西安鼓乐乐谱的重要文献。下面就以《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》的译谱为例来说明鼓乐谱的译读问题。

与“古谱”相对的所谓“今谱”,我们主要使用简谱和五线谱两种形式,《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》的译谱均采用简谱形式。对宫调的标记亦采用现代通用的简谱标记法,如 $do=A$,并注明笛子简音的绝对音高,同时亦标出原谱的调高,如“六调”等。因此,对一首乐曲的宫调说明,就包括了三个部分:原调名、乐器指法、由乐器指法所决定的乐曲调首音的绝对音高。无疑,以采用简谱这一记谱形式而言,这种标记方法是相对科学的,它可以帮助我们了解到某一首乐曲在“过去”和“现在”的全部信息。

同样,就五线谱而言,也应该达到这样的要求,只是在表现形式上有所不同罢了。如,对调号的处理,有两种不同的方法,一种是标记调号,如“尺调”乐曲,在不确定乐曲的绝对音高的前提下,根据四调的相对音高,“尺调”为G调,即标记一个升记号。这种方法给人以直观的印象,对于进一步分析乐曲的音阶、调式、转调等均有帮助。另一种方法是不标记调号,而在译谱中使用临时变化音。《长安古乐谱》使用的是这种方法,但这

种译记方法有可能对乐曲的调性分析带来困难。如花鼓段尺调《青天歌》^④，在译谱中，没有标明原调名，也没有调号标记，从译谱看，整个乐曲也没有一个变化音，因此，单从谱面上我们不能判断这首乐曲是“六调”还是“尺调”，抑或是“上调”。在该书的目录中，我们知道这首乐曲是“尺调”，在此提示下，经过进一步分析，才知道之所以没有变化音，是因为它用“上”字不用“勾”字，因此，它实际上是一首清商音阶的乐曲。

正如李石根先生在《西安鼓乐艺术传统浅识》一书中所使用的方法一样，本文也认为在译谱的开始就标出显示乐曲调性的调号，同时标明原调名，是一种比较科学的方法。对于不同乐社演奏的乐曲，由于各乐社使用的乐器的绝对音高标准不同，在知道乐曲的确切音高的情况下，在译谱时可按实际音高标记调号。如：东仓、显密寺等乐社演奏的要曲《五十眼》，为“六调”，笛子的筒音为 f^2 ，作“六”，因此在译谱中，调号应标记为 F 调，同时写明其原调为“六调”。

第二个问题是鼓乐的音阶问题。上文已经对西安鼓乐的音阶问题做了一些相关论述，这里之所以再次提出，是想从乐谱译读的角度进行探讨。正如前文所述，由于西安鼓乐的乐器本身及在演奏上的局限，带来对乐谱的直接影响就是“以上代勾”现象的产生，进而使鼓乐的音阶呈现出较为复杂的面貌。在对古谱进行译解的过程中，究竟该如何看待鼓乐的音阶，这是一个必须面对的问题。

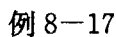
首先，就西安鼓乐乐谱所用的谱字来看，本文认为西安鼓乐的音阶不是单一的，而是多元的，即不是只有一种新音阶形式，而是三种音阶并存，至少在历史上曾经如此。其次，西安鼓乐四种宫调与其可能产生的音阶形式之间存在着相互制约的关系，从某种程度上说，不同的调决定了不同的音阶形式。“六调”是鼓

乐的本调，在西安鼓乐中的应用最为普遍，它可以演奏的最自然的音阶是下徵音阶；“尺调”是“上”、“勾”并用，用“上”形成清商音阶，用“勾”则是下徵音阶；“上调”最自然的音阶形式是正声音阶，因在鼓乐中，“凡”字实为“高凡”，即“工”、“凡”之间构成大二度；“五调”，从很多古谱中，可以见到五调的乐曲多有“勾”字，而“凡”字与“六”字之间为小二度，所以，“五调”的基本音阶形式是使用“勾”字的清商音阶。以上所说，都可以在《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》的译谱中找到例证^②。

第三个问题是如何处理“哼哈”。西安鼓乐同其他许多传统音乐形式一样，历来采用“口传心授”的传承方式，其直接的结果就是导致乐谱的不精密性和演奏（唱）的即兴性。在西安鼓乐中，“哼哈”可以说集中体现了这一特征。由于历史年代的久远，如今鼓乐谱中所记载的“哼哈”在实际的唱奏中已经丢失了不少，还有许多“哼哈”被后来的艺人直接加进了乐谱中。在译读这些古谱时，最好根据艺人的韵曲录音，结合原谱译出，对于那些无人会韵的乐曲，则只能就原谱译出骨干旋律。

四、译谱实例分析

下面以鼓段曲《殿前喜》来说明鼓乐谱的译读问题^③，以下分别是这首乐曲的原俗字谱译谱（见例8—15）、韵曲译谱（见例8—16）及原俗字谱（见例8—17）。



《殿前喜》（原俗字谱）

[illegible]

经过对照两份译谱, 可以看到, 它们的旋律框架是基本一致的, 除了第 10、11 小节略有不同外, 其他各小节的拍音及过拍音^④都是相同的。见下表:

例 8—18

小节	1	2*	3	4*	5	6	7	8*	9	10	11	12	13	14*	15	16*
古谱	一	工	工	六	一	一	一	一	六	工	一	工	工	五	五	五
今谱	一	工	工	六	一	一	一	一	六	六	六	工	工	五	五	五

注: 带 * 号者为过拍音, 其他为拍音。

1. 乐曲的调高

关于这首乐曲的调高, 与原俗字谱的记载相同, 赵庚辰先生也说它是五调 (一作吾调、吴调), 但从两份译谱来看, 我们不能不对此表示怀疑。其理由如下: ①首先凭听觉而言, 这首乐曲不能给人以稳定的“五调”的感觉, 反而是“六调”的感觉更强烈些。②按照“五调”以“五”为宫音来看, 乐谱中会出现大量的偏音, 即 fa、↓ si, 这些偏音是造成“五调”调性不稳定的主要原因。③作为支持“五调”宫音的上方三度音 (“勾”字或“上”字), 在乐谱中却一次都没有出现。④就一般而言, 乐曲的骨干音应是五声性的, 从而可以给人以稳定的调性感觉。从两份译谱来看, 如果说在古谱中两次以“六”音 (即五调的 ↓ si 音) 作为骨干音加以强调尚属偶然现象的话, 那么在今谱中有长达 4 小节围绕“六”音的旋律进行就使人不能不对乐曲的调性产生怀疑。

在对这首乐曲进行分析时还发现了一个有趣的现象。赵庚辰先生在韵唱此曲时, 曾经说过这首乐曲的另一个名字为《伋乙五乙》, 即以乐曲的第一句谱字命名, 在《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》中, 有由崔世荣先生韵曲的《伋乙五乙》的译谱^⑤, 经过比较, 它与《殿前喜》的音调基本相似, 而这首乐曲

的调名标记却是“六调”。此外，在《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》中也有一首《殿前喜》的乐曲，根据城隍庙、迎祥观乐社的演奏译谱，其调名为“尺调”，旋律与上述两首乐曲大同小异^⑧。由这三首乐曲的旋律及曲名来看，本文认为它们是流传在鼓乐中的三个不同版本，但它们的源头是一致的。那么，为什么会出现三个不同的调名标记呢？这正反映了西安鼓乐调体系变化的过程。

在西安鼓乐谱中存在着大量的调标记与乐曲实际唱奏不符的情况，主要是由于乐谱的相对保守性与乐曲的变异性之间的矛盾造成的。乐谱在流传过程中，有着相对的稳定性，即在乐曲发生变化的情况下，乐谱还保留着较为古老的传统，并不因乐曲的变化而更改某些标记。因此，在乐曲已经变异的情况下，乐谱的标记仍沿用旧有的名称，从而出现名不副实的现象。

因此，很可能《殿前喜》这首乐曲在最初确是“五调”，这一点从古谱的记载和老艺人的口中可以证实。但另一方面如上文所分析的，留存至今的实际音乐却无论如何不能令人对此深信无疑。那么，可以肯定的是这首乐曲在漫长的流传过程中，一定是发生了变异。其演变过程可能是由“五调”先演变为“尺调”，再由“尺调”演变为“六调”。《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第34页的《殿前喜》正是这一演变过程的第二个阶段。如果译谱可信的话，我们便由此可以确定在这个阶段“勾”字是存在的，这从其七级音不是偏低的可以知道；也许是由于后来乐器演奏上的局限，“以上代勾”成为普遍现象，从而使“勾”字逐渐消失于无形，造成了宫音的上四度移位，由“尺调”变成了“六调”。现在见到的《殿前喜》，不论是古谱还是实际的韵曲，实质上已经完全由“五调”变成了“六调”，只有老谱子上的“吾调”这遗留下来的重要一笔向我们透露着这首乐曲曾经的历史信息。

2. 关于“哼哈”

韵曲谱与原谱的不同在于一个是加了“哼哈”润腔的“骨肉谱”，一个是不经修饰的“骨干谱”。从二谱的比较，可以看到“哼哈”多为围绕骨干音的上下方级进（包括三度），或同音反复，很少出现跳进。此外，“哼哈”不仅用衬字的形式带出谱面上没有的旋律，而且逐渐以谱字的形式表现出来。与古谱相比，韵曲谱增加了许多原谱中没有的谱字，这些谱字就原谱而言，也应属于“哼哈”的范围。如例8—17中，第9小节对“凡”字的润腔，由一个谱字变成了四个谱字，这种把“哼哈”用谱字标明的现象在现在的鼓乐中也是普遍存在的。这种将“哼哈”以谱字的形式写在乐谱上的方法无疑可以为保留一部分濒临失传的“哼哈”技巧起到一定作用。

西安鼓乐俗字谱是现今可见的较为古老的一种乐谱，它完全以宋代流行的俗字谱的面貌出现，凭借着其谱字的读音，我们可以明确它与工尺谱的关系。由于谱字、乐器在长期的历史演变和发展过程中的遗失，西安鼓乐俗字谱所反映出的宫调体系也呈现出较为复杂的特征：一方面，在乐谱中保留着相当古老的传统，但另一方面，在实际的音乐中，却是别一种形态，这不能不说是中国传统音乐在传承过程中保守性与变异性的一种对峙。同时，特有的“哼哈”润腔技巧的使用，使鼓乐谱框架性的特征表现得十分突出。因此，对西安鼓乐俗字谱的译读，就不能不考虑到这些因素的影响和制约。

注释：

①《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》全国编辑委员会主编，人民音乐出版社1992年版，第10页。

②有的学者认为此抄本的年代不足为信，详见李石根：《“大唐开元五

年”是近人伪造的——关于何家营鼓乐谱抄本》，载《民族民间音乐》1985年第2期，第28~30页；《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第10页。

③ 西安鼓乐乐谱抄本现存于中国艺术研究院音乐研究所，部分见于中央音乐学院图书馆。

④ 据李石根：《西安鼓乐谱解读》第10~11页；《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第11页整理而成。

⑤ 见杨荫浏等：《陕西的鼓乐社与铜器社》第72页。

⑥ 这里“高凡”、“高一”的名称引自沈括《梦溪笔谈·补笔谈》。

⑦ 李石根：《西安鼓乐谱解读》认为其谱式属于唐宋俗乐（或称燕乐）半字谱体系；杨荫浏等：《陕西的鼓乐社与铜器社》认为其谱式是工尺谱谱式。

⑧ 陈旸《乐书》没有直接说明工尺字与律吕的对应关系，参照卷130“漆鬻箏”及“双鬻箏”图所标记的律吕名称推算出“合”字应与黄钟相配。

⑨ 西安鼓乐俗字谱字与律吕的对应关系说明见下文。

⑩ 李石根、冯亚兰、李健正、程天健等人均认为如此。

⑪ 参考《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第11页；李石根：《唐大曲与西安鼓乐的结构形式》，载《音乐研究》1980年第3期，第35~38页；李石根：《唐代燕乐的遗音——西安鼓乐》，载《音乐爱好者》1984年第4期，第8~9页；李明忠：《西安俗派鼓乐与隋唐燕乐大曲》，载《中国音乐》1987年第2期，第30~31页。

⑫ 李石根：《论西安鼓乐的宫调特征》，载《交响》1986年第2期，第1~9页。

⑬ 指1952年和1953年间，西北音协、中央音乐学院、西北艺术学院及陕西文教厅两次联合对西安鼓乐进行采访之后，提出这一问题，后在杨荫浏、孟杰、苏琴编写的采访记录《陕西的鼓乐社与铜器社》中予以回答。

⑭ 详见《陕西的鼓乐社与铜器社》第82~89页。

⑮ 黄翔鹏：《不同乐种的工尺谱调首辨别问题》，载《传统是一条河流》，人民音乐出版社1990年版，第70页。

⑯ 李石根：《西安鼓乐艺术传统概述》，载《西部歌声》1991年第2期，第53页。

①⑦ 此处“调高”指的是以城隍庙乐社平调笙的音高为标准的相对调高。

①⑧ 转引自《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第14页。

①⑨ 除城隍庙的梅管调笙以外，其他各乐社笙的音高参考杨荫浏等：《陕西的鼓乐社与铜器社》，第75~78页。

②⑩ 城隍庙乐社的梅管调笙与平调笙和官调笙不同，它的宫音虽也在第14管位，但其谱字不是“六”而是“尺”，这样其他管位的谱字也相应地发生了变化。因笙各管位的音程关系是不变的，所以第5管与第6管的音高在实际演奏过程中要作适当的调整，音高都要偏高一些。第6管的谱字名称为笔者所加。该资料引自李石根：《西安鼓乐艺术传统线识》下册，第99页，陕西省群众艺术馆唐代燕乐研究室印，1981年。

②⑪ 转引自杨荫浏等：《陕西的鼓乐社与铜器社》第79页。

②⑫ 李石根先生在《西安鼓乐谱的解读》（1983年油印本）中最早提出这个问题。

②⑬ 李石根：《西安鼓乐中的音阶变异》，载《中国音乐学》1987年第3期，第40~41页。

②⑭ 记谱资料主要来自《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，其中包括大量实际录音的记谱。

②⑮ 李石根：《西安鼓乐中的音阶变异》，载《中国音乐学》1987年第3期，第42页。

②⑯ 程天健：《论“勾”音在长安古乐中的作用和意义》，载《交响》，1998年第2期，第12~16页。作者认为“以上代勾”的真正含义是“（笛子）借用‘上’音之孔，通过气息的变化控制，达到‘勾’音的高度。”因此，“勾”音并没有消失。

②⑰ 杨荫浏等：《陕西的鼓乐社与铜器社》第100页。

②⑱ 见《中国古代乐论选辑》第176页。

②⑲⑳ 黄翔鹏：《八音之乐与“应”、“和”声考索》，载《音乐艺术》，1982年第4期，第1~6页。

③① 见《中国古代乐论选辑》第176页。

③② 见《中国音乐词典》，人民音乐出版社1985年版，第436页。

③ 杨荫浏:《中国音乐史上新旧音阶的相互影响》(载《杨荫浏音乐论文选集》,上海文艺出版社,1986年,82~92页)中说:“若不用‘勾’音与以‘下’为形容词的音,而要在工尺谱其余字中得一新音阶,则唯有放弃原当于黄钟之‘合’音,而升高四度,改取原当于仲吕之‘上’音为调首。”又说:“原以‘合’音为调首的工尺字谱,也有将此重要调首,转移到‘上’音去的倾向。”而中国传统音乐的实际也是如此,宋代及其遗存下来的音乐多以“合”为调首,如西安鼓乐。后来至明清时期,逐渐转移为以“上”为调首,如昆曲和琵琶音乐。

④ 乐谱见《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第471~477页。

⑤ 乐谱见《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》,第41页。

⑥ 乐谱见《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》,第71页。

⑦ 乐谱见《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》,第329~333页。

⑧ 参考李石根撰写的《西安鼓乐词语释义》(1989年)稿本整理而成。

⑨ 指读谱时,以“哼哈”技巧,使乐曲增加韵味,称为“韵曲”。

⑩ 李石根:《西安鼓乐谱式分析》,载《燕乐二十八调之谜》,人民音乐出版社1987年版,第62~102页。

⑪ 乐谱见《长安古乐谱》第83页和第十九页原谱。

⑫ 如第224页的《中吕粉蝶儿》,五调,乐谱中出现^{♭7};第168页《步步娇》,上调,乐谱中出现^{♯4};第71页《得胜令》,尺调,乐谱中出现^{♭7}。等等。

⑬ 音响资料是1996年东仓乐社赵庚辰先生的韵曲录音,由程天健先生提供;可见的乐谱资料有《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第37页《吾调殿前喜》(城隍庙道真宫何静庵藏本)与城隍庙道士安来绪鼓乐谱子抄本之三《鼓段本》中的同名乐曲,经过比较,除了有两个谱字不同之外,其他均相同,这里的译谱以《鼓段本》为准,原谱亦出自《鼓段本》。

⑭ 拍音与过拍音的说法为作者所创,“拍音”指强拍所在的音,俗字谱中标记于谱字右侧;“过拍音”标记于谱字左下角,表示跨小节的切分。例9—17中第七个谱字“工”字即为“过拍音”。

⑮ 乐谱见《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第41页。

⑯ 乐谱见《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》第34页。

第九章

北京智化寺京音乐之乐谱

第一节 智化寺京音乐乐谱之乐学内涵

第二节 智化寺京音乐乐谱译读

.....

本文以北京智化寺京音乐乐谱为研究对象，阐述其特征及译谱规律，并由此探及其深层的乐学内涵。

第一节

智化寺京音乐乐谱之乐学内涵

一、中国佛教京音乐概述

中国佛教京音乐（下文简称京音乐）是专指承传于北京东城智化寺、成寿寺、水月庵、天仙庵、广济庵与南城关帝庙、天龙寺等 20 余座寺院中的佛事音乐^①。中国佛教京音乐以智化寺为中心。

智化寺京音乐包括诵经、管乐、法器三部分，乐僧俗称其为“禅门”、“音乐门”、“法器”。但智化寺京音乐最突出的特点在于它的管乐部分。它所使用的工尺谱及其与之相关的乐器、指法、音位、宫调等问题是本节主要的研究对象。而法器所用的状声字谱和诵经部分不在本文研究之列。

智化寺京音乐典型的乐队编制为 9 人 13 件乐器。其中旋律乐器包括管 2 支，分头管与二管；笛 2 支，分头笛与二笛；笙 2 盘，分头笙与二笙；云锣 2 架，分头锣与二锣；打击乐器有小鐃一副，由司笙者兼奏；铛一面，由司云锣者兼奏；大钹一副，由司管者兼奏；大铙一副，由司笛者兼奏。此外，还有馕钟，由司鼓者演奏。

智化寺京音乐的演奏形式分为坐乐和行乐两种，各自有不同的乐队队形^②。京音乐在演奏中，管子为主奏乐器，主要演奏乐曲的骨干旋律，少加花；笙的演奏主要是在节奏上给以烘托；笛的演奏则比较灵活，经常使用急速连贯的花音，穿插于古朴典雅的旋律之中，使音乐在雅致中不失风趣；云锣的演奏多用八分音符作同音反复，加强旋律的节奏感。

二、京音乐乐谱简况

（一）现存乐谱

目前收集到的京音乐乐谱共有 14 部，其中最早的一部是清康熙三十三年（公元 1694 年）智化寺僧永乾所抄的《音乐腔谱》。其他 13 部分别是：

1. 《京音乐谱》（共三册），清道光十七年六月十八日习学抄本（公元 1837 年）；

2. 《音乐谱》，清咸丰三年（公元 1853 年）北京某寺院抄本；

3. 《北京天仙庵音乐谱》，清光绪十三年三月初三（公元 1887 年）妙申抄本；

4. 《音乐谱》，清光绪十八年闰六月（公元 1892 年）北京某寺院抄本；

5. 《天仙宫京音乐谱》，清光绪二十六年新正月（公元 1900 年）抄本；

6. 《水月庵癸卯音乐佛事全部》，清光绪二十九年（公元 1903 年）抄本；

7. 《成寿寺旧谱》，抄本年代不详；

8. 《北京成寿寺音乐佛事全部》，抄本年代不详；

9. 《北京智化寺古抄本乐谱》，抄本年代不详；

10. 《北京智化寺晚出乐谱》(一), 抄本年代不详, 残本;
11. 《北京智化寺晚出乐谱》(二), 抄本年代不详, 残本;
12. 《法器谱》, 民国甲子年十月十五日(公元1924年)远亮抄本;
13. 《音乐谱》, 绪增抄本, 1953年。

这些乐谱中只有一部《法器谱》是法器演奏用的状声字谱, 本文的研究暂不涉及。

(二) 乐谱谱字与谱式

与西安鼓乐乐谱相似, 智化寺京音乐的乐谱同样也是以抄本的形式留传下来, 因此, 各抄本之间存在着字体的不同。现将十三部乐谱抄本所用谱字列表于下进行比较:

例 9-1

工尺谱字 乐谱	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五
1 音乐腔谱(1694)	合	四	、	上	勾	え	う	凡	六	々
2 京音乐谱(1937)一册	合	四	、	上	勾		う	凡	ふ	ク
二册	合	四	、	上		え	う	凡	六	ク
三册	合	マ	、	上			丨	凡	ふ	
3 北京某寺音乐谱(1853)			、	と	勾勾	え	丨		六	ク
4 天仙庵音乐谱(1887)	合	マ	、	上、仕	勾		丨	凡	小	丨う
5 北京某寺音乐谱(1892)	合	四	ノ	々	勾勾	么	工	日	六	ク
6 天仙宫京音乐谱(1900)	合合	四, 曲	、		勾	え	工	凡	六	ク
7 水月庵音乐佛事(1903)	合		、		勾		丨	凡	ふ	々
8 成寿寺旧谱	合		、		勾		丨	凡	六	々
9 成寿寺音乐佛事全部	合		、	上	勾		丨	凡	ふ	々
10 智化寺古抄本乐谱	合		、	上			丨	凡	六	々

11 智化寺晚出乐谱(一)	合,合	マ	、	上	勾			凡	ふ	
12 智化寺晚出乐谱(二)	合	う,四	、					凡	ふ	六
13 绪增音乐谱(1953)	合	四	、	上	勿			凡	六	ふ

由上表智化寺京音乐乐谱所用的谱字来看,其乐谱谱式应属于宋俗字谱与工尺谱的一种混合形式。如“、”、“|”、“々”等字的写法与宋俗字谱相同,而“合”、“四”、“勾”、“凡”、“六”等字基本与工尺谱字相同或相似(各抄本之间由于手写体的关系而略有不同),其中还有一些谱字或用工尺谱字或用俗字谱字书写,如“四”、“上”等字。所用谱字中与其他乐谱最不相同的是“尺”字的写法,既非工尺谱字,也非俗字谱字,而是由“尺”演化而来的各种手写体,且各乐谱的写法有着较大的差异。

三、京音乐乐谱谱字与古代律吕的对应关系

智化寺京音乐以“合”字为调首,其绝对音高与宋教坊乐“合”字的配律及音高相同,即黄钟配“合”字,音高为 f^1 。

四、京音乐乐谱谱字与宫调

1. 京音乐的乐器及其指法、音位与谱字、调名、调高、音阶的关系

智化寺京音乐使用的旋律乐器有管、笙、笛、云锣,其中管是主奏乐器,也是定律乐器。

(1) 管

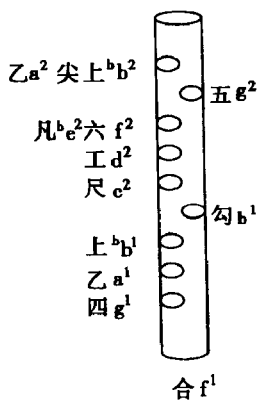
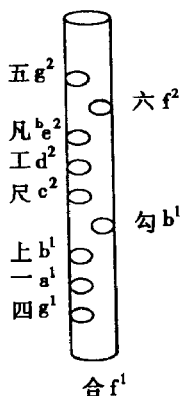
古代将“管”称为“筚篥”,史书中多有记载。在唐九、十部乐及宋代教坊乐中,筚篥都是一件不可缺少的乐器。筚篥的运用与佛教音乐紧密地联系在一起,目前发现的最早的有关筚篥的史料实证就是北朝时期的佛教石窟中有演奏筚篥的浮雕^③。

关于筚篥的形制，陈旸《乐书》卷一百三十有载：“**霳篥**，一名**悲篥**，一名**筚管**，羌胡龟兹之乐也。以竹为管，以芦为首，状类胡筚而九窍，所法者角音而已。其声悲栗，胡人吹之以惊中国马焉……后世乐家者流，以其旋宫转器，以应律管，因谱其音，为众器之首，至今鼓吹教坊用之，以为头管。”并在注中说：“今教坊所用，上七空，后二空，以五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合十字谱其声。”由此可知，筚篥在宋代的教坊乐中占有举足轻重的位置，为“众器之首”。其九孔的形制及其孔序名称、谱字音位基本被智化寺音乐继承下来。

京音乐所用的管子也是九孔，试比较二管之孔位谱字：

例 9-2 北宋教坊筚篥

例 9-3 智化寺京音乐管



宋代教坊筚篥与智化寺管之间的相同点是：调首音均为“合”字，且“合”字的绝对音高均为 f^1 。它们的不同之处是：北宋教坊筚篥距离吹口上端的三个孔位每孔只发一音，而智化寺管子同位置的三个孔位有两孔可各发二音；此外，北宋教坊筚篥后面的两个孔位均可发音，而智化寺管子背后靠近下端一孔的“勾”音孔虽留有孔位，但实际已废弃不用，“勾”字的发音用“叉口音”的演奏方法从其他音孔求得。

京音乐的宫调体系与西安鼓乐相似，其常用调也是四个，即正调、背调、月调、皆止调（下文简称“四调”）。京音乐的管子分为“大哨”与“小哨”两种，在同一支管上用小哨吹出的音比用大哨吹出的音高一个二度。一般所谓“正调、背调、月调、皆止调”四调，都是指大哨而言。下面比较大、小哨四调调名、调高与指法的关系：

例 9-4

调 名	调 高	指 法	
		大 哨	小 哨
正 调	合=宫=F	筒音作 do	7 孔作 do
背 调	上=宫= \flat B	3 孔作 do	2 孔作 do
月 调	尺=宫=C	5 孔作 do	3 孔作 do
皆止调	凡=宫= \flat E	7 孔作 do	6 孔作 do

由上表可见，“小哨正调”的指法与“大哨皆止调”的指法完全一样，但所吹出的调的高度与“大哨正调”的调高相同。而同为“背调”，“小哨背调”以 2 孔为 do，“大哨背调”以 3 孔为 do，二者的指法不同，但所吹出的“背调”的调高却是相同的。因此，大哨与小哨的关系可以总结为调高相同，指法不同；指法相同，调高不同。

根据例 9-3 京音乐管各孔音位与谱字，将管上四调可能演奏的音阶形态列表比较于下：

例 9—5

音高	f ¹	g ¹	a ¹	b ^{b1}	b ¹	c ²	d ²	b ^{e2}	音阶形态
谱字	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	
正调	宫	商	角	和	(中) ^④	徵	羽	闰	清商音阶
背调	徵	羽	变	宫		商	角	和	下徵音阶
月调	和	徵	羽	闰	(变)	宫	商	清商	清商角
皆止调	商	角	中	徵		羽	变	宫	正声音阶

由于管上所奏“工”、“凡”二字之间为小二度，即“凡”字为“哑凡”^⑤，因此，以“合”字为调首的“正调”，不使用“勾”字，最适合演奏清商音阶的乐曲；“背调”以“上”为宫，也不用“勾”字，最适合演奏下徵音阶的乐曲；“皆止调”以“凡”为宫，“勾”字适为音阶中的清羽音，所以也不用，最适合演奏正声音阶的乐曲；“月调”比较特殊，宫音上方的小三度“清商”音以及“闰”的存在（如果用“勾”不用“上”，则为变宫），使它的音阶呈现出一种十分特殊的形态。

(2) 笙

京音乐所用笙为十七簧笙，陈旸《乐书》卷一百五十“义管笙”条说：“圣朝大乐所传之笙，并十七簧。旧外设二管，不定置，谓之‘义管’，每变均易调，则更用之。”京音乐用笙亦为十七簧，但不用“义管”。其形制与民间一般流行的十三簧笙、河南的十四簧方笙均不同，而与宋代大乐十九簧和笙有诸多相似之处。试比较宋十九簧和笙与京音乐十七簧笙的管序、律名、谱字：^⑥

例 9-6

宋十九簧和笙	管序	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
	律名	姑洗	仲吕	姑洗	太簇	夹钟	应钟	蕤宾	南吕	太簇	仲吕	应钟	南吕	夷则	林钟	黄钟	黄钟	林钟	大吕	无射
	谱字	乙	上	一	四	下 一	高 凡	勾	工	五	上	高 凡	工	下 工	尺	六	合	尺	下 四	下 凡
京音乐十七簧笙	管序	1	2	3	4		5	6	7	8	9	10	11		12	13	14	15	16	17
	律名	蕤宾	仲吕	姑洗	太簇		应钟	无射	南吕	太簇	蕤宾	应钟	南吕		林钟	黄钟	黄钟	林钟	夹钟	无射
	谱字	勾	上	乙	四		凡	哑 凡	工	五	勾	尖 凡	尖 工		尖 尺	六	合	尺	哑 乙	尖 哑 凡

与宋十九簧和笙相比,京音乐的十七簧笙只是缺少了十九簧笙4~6管间和12~14管间的两管,可以说基本继承了宋代和笙的音位排列。但值得注意的是在它们可以对应的音位中,有四管的谱字和律名不同,这就是第1、6、9和16管。

十七簧笙的第1管实为十九簧笙的第6管,据杨荫浏先生50年代的测音,智化寺笙的第1管与第9管同为蕤宾律配勾字,但张振涛对第9管的谱字音高提出质疑,他以冀中音乐会用笙为参照,又根据宋代陈旸《乐书》及明清两代的文献记载,认为智化寺十七簧笙的第9管的音位应与第2管为八度相应^⑦。智化寺笙的第6管与第16管实为宋和笙之第19管与第5管,“哑”即低半音,意与“下”同。此外,智化寺笙用“尖”字指称高八度音。通过上述比较,智化寺十七簧笙比宋十九簧和笙少了“下工”和“下四”两音,其他音位均完整地保留下来,由此亦可见它们之间的继承关系。

在笙所能奏出的十七个音中,除去高、低八度的重复音外,其基本谱字有:合、四、哑乙、乙、上、勾、尺、工、哑凡、凡。这些谱字在四调各可演奏的音阶形式如下表所示:

例 9-7

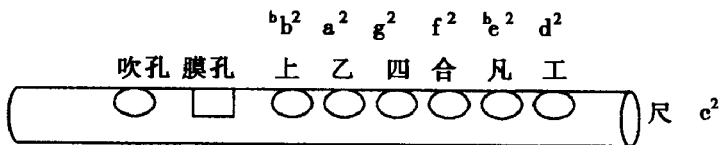
律 名 普 字 音 高 调	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	音阶形态
	合		四	哑乙	乙	上	勾	尺		工	哑凡	凡	
	f^1		g^1	$b^1 a^1$	a^1	b^1	b^1	c^2		d^2	$b^2 e^2$	e^2	
正调	宫		商		角	和		徵		羽		变	下徵音阶
	宫		商		角		中	徵		羽		变	正声音阶
	宫		商		角	和		徵		羽	闰		清商音阶
背调	徵		羽		变	宫		商		角	和		下徵音阶
	徵		羽	闰		宫		商		角	和		清商音阶
	徵		羽		变	宫		商		角		中	正声音阶
月调	和		徵		羽		变	宫		商		角	下徵音阶
	和		徵		羽	闰		宫		商		角	清商音阶
皆止调	商		角		中	徵		羽		变	宫		正声音阶
	商		角	和		徵		羽		变	宫		下徵音阶

由于笙上缺少“大吕”和“夷则”二律，所以月调不能演奏 C 宫正声音阶的乐曲，皆止调不能演奏 $b^1 E$ 宫清商音阶的乐曲，而正调和背调则可演奏正声、下徵、清商三种音阶的乐曲。

(3) 笛

智化寺所用的笛，管身开 10 孔，除去一个吹孔，一个膜孔和两个出音孔外，共有六个音孔。六孔全按筒音为 c^2 ，正调“合”为 f^2 。(见例 9-8)

例 9-8



此图所列的谱字为笛上用最自然的方法可吹出的音，此外，通过“抹”、“嘘”、“壮”^⑧等演奏方法，还可以吹出“哑乙”、“哑凡”、“勾”等字。这样，在一个八度之内，共有十个音：合、四、哑乙、乙、上、勾、尺、工、哑凡、凡，与笙上所能演奏的音数目相同。

(4) 云锣

智化寺所用的云锣是单面十音云锣，其音位排列如下图所示：

例 9-9

	尖工 d^3	
哑凡 b^2	尖尺 c^3	尖上 b^2
六 f^2	五 g^2	乙 a^2
工 d^2	尺 c^2	上 b^1

除去上、尺、工三个音的高八度重复，云锣基本谱字有七个：合、四、乙、上、尺、工、哑凡。《成寿寺旧谱》中记载了包括四调在内的七种宫调的云锣谱字音位图^⑨，由于十面云锣各音的音高是固定的，因此各调所能演奏的音阶形态也是可以确定的，见下表：

例 9-10

音高 调	$\flat B$	C	D	$\flat E$	F	G	A	音阶
正调 F	上	尺	工	哑凡	六	五	乙	清商音阶
	和	徵	羽	闰	宫	商	角	
背调 $\flat B$	六	五	乙	上	尺	工	凡	下徵音阶
	宫	商	角	和	徵	羽	变	
皆止调 $\flat E$	尺	工	凡	六	五	乙	上	正声音阶
	徵	羽	变	宫	商	角	中	
月调 C	凡	六	五	乙	上	尺	工	清商音阶
	闰	宫	商	清商	和	徵	羽	

由上表可以看到京音乐以“合”字为调首的观念。四调之间的关系是：以正调为基础，背调的宫音“合”字相当于正调的“上”字，皆止调的宫音“合”字相当于正调的“凡”字，月调的宫音“合”字相当于正调的“尺”字，并由此确定各调之调高。

2. 转调

智化寺京音乐转调（民间称为翻调）方法有两种，一种以“五”为关键音，用正调的阶名来配合各调中的“五”音，即正调的“六”相当于皆止调的“五”，正调的“尺”相当于背调的“五”，正调的“工”相当于月调的“五”。另一种方法是以“六”为关键音，用正调中的“六”来配合各调中的相应阶名，如正调的“六”相当于背调的“尺”、相当于皆止调的“五”、相当于月调的“上”，即艺人所谓“正六、皆五、月上、背尺”的翻调口诀。

乐曲中的转调有两种情况：一种是在同一首乐曲中的转调，如《清江引》。（见例 9-11^⑩）

例 9-11

清 江 引

本 兴 念 谱

吴晓萍记谱

背调

四上 上 五六工 六工尺上 四 (哇) 六五六五

上 上六 五(哇) 六上上六 五(啊) 工五六工尺

正调

四上上 五六工 六工尺上 工六工 工合合四

乙四乙尺 工尺上乙 尺四四合 四 四

这首乐曲采用的是移调记谱法，整个乐曲用正调记谱，但乐曲从开始到第 14 小节实际是背调，宫音是“上”；在第 15 小节才转入正调，宫音是“合”，并在正调上结束全曲。

另一种转调情况是在由不同宫调的曲牌联缀而成的套曲中，各曲牌间自然构成一种转调关系。如中堂曲《锦堂月》的“拍儿”[垂丝钓]是背调，到“身部”的[锦堂月]、[逍遥殿]、[水晶宫]转为月调，到“尾部”的[金字经]、[五声佛]、[撼动山]又转回背调。

通过以上对智化寺京音乐乐器指法、谱字音高及宫调的分析，说明这四种旋律乐器所构筑的宫调体系是基本统一的。受各自谱字音高的制约，正调、月调主要适于演奏清商音阶的乐曲，背调主要适于演奏下徵音阶的乐曲，皆止调主要适于演奏正声音

阶的乐曲。这种情况产生的根本原因，是缘于京音乐以“合”字为调首的宫调体系，以及“正调”谱字中“工”字与“凡”字之间的半音关系。

不可否认的是，四种旋律乐器之间是存在着音律与宫调上的矛盾的。就乐器所能演奏的音而言，笙几乎包括了十二律（除大吕、夷则二律）。因此，在笙上完全可以演奏三种音阶的乐曲，也可以自由翻调。而管、笛、云锣等乐器在翻调上就存在着某种局限。这样一来，在合奏中，各乐器就须依靠演奏者对音高的调节来相互协调了。如管可以靠含哨的深浅和用气的缓急来控制音高，笛靠“叉口音”来调节音高，而云锣则必须增加另外三个调的锣，才可以准确地奏出四个调的乐曲来。

第二节

智化寺京音乐乐谱译读

京音乐乐谱上除了表示音高的谱字以外，还有一些文字或符号，用来表示“阿口”（详下文）、板眼、反复、结束等其他附加含义。

一、相关术语

1. 板眼记号

京音乐乐谱中标记在谱字右侧的“板”的符号有两种，一种是以“ノ”为“板”，如《音乐腔谱》、《水月庵音乐佛事全部》、

《成寿寺旧谱》等大部分乐谱均使用这种标记；第二种是以“、”表示“板”，如《天仙宫京音乐谱》、《北京天仙庵音乐谱》等乐谱。在十三本乐谱中，只有《成寿寺旧谱》使用“、”作为“眼”的标记，其他乐谱均只标记“板”。

从京音乐乐谱的整体来看，大部分乐谱的板眼标记只记“板”而不记“眼”。在“板”的标记中，又有“板”和“甩板”^⑩之分。“板”即为“正板”、“实板”，记于谱字的正右侧，与谱字发声同时下板。“甩板”即“过板”、“过拍”，记于两谱字之间，在前面谱字发声之后下板，与下一个正板之前的谱字构成一个完整小节。

2. 反复与终止记号^⑪

(1) \sqcup \sqcup ：反复记号，分别标记在谱字的左下角和右上角，表示此部分旋律反复演奏 \sqcup \sqcup 一次（第一种符号）或两次（第二种符号）。

(2) 重……回：分别标记在谱字间，表示旋律从“重”字反复到“回”字处。

(3) 杀、沙、煞、杀住、杀板、占、住：标记在谱字的左下方或右下方、右侧，表示段落即将结束，速度放慢或入散板，接尾。

3. 有关曲式结构的术语

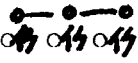
(1) $\bigcirc\bigcirc$ ：标记在曲牌名上方，表示该曲牌为本套曲之“拍儿”。

(2) \bigcirc ：A. 标记在曲牌名上方，表示该曲牌为本套曲“身”部的第一首曲牌；B. 标记于乐谱谱字中，读“呀”，意为“阿口”；C. 记在曲牌近尾处，表示下面开始奏“引子”。




(3) 𪛗或 $\textcircled{\text{𪛗}}$ ：标记在谱字与谱字之间，表示下接笙笛“过引


子”。

(4) 引、古引三、古三引：标记在中间或乐曲结尾谱字下方，表示下接“引子”，奏三遍。第一、三遍用管、笛、笙，第二遍用笙、笛，不用管。

(5) 古扎 古扎 一古 扎或0扎 0扎 一0 扎或0扎
0扎 三0 扎或 ：标记在谱字中间，表示“阿口”，演奏时不用管；标记在乐曲结尾处，表示下接“引子”。

4. 有关演奏技法的术语



(1)  或  或 ：标记在谱字右侧，表示此处旋律云锣演奏“擷板”。

(2) ：标记在曲牌尾部谱字下方，表示下接“过引子”时，云锣演奏“大擷板”。

(3) 敦：标记在谱字左侧，表示此处旋律用“敦板”^③。

(4) ⊙：标记在谱字右侧，表示此处旋律点击一下鼓心。

(5) 8、弄：标记在谱字间，表示演奏“隆通鼓”。

(6)  或 ：标记在谱字右侧，表示此处旋律用单鼓槌击鼓。

(7) 古：标记在谱字右侧，表示此处旋律击鼓。

(8) 丁：标记在谱字右侧，表示此处旋律用鼓槌击一下鼓边。

二、一种特殊的润腔手法——“阿口”

与西安鼓乐中的“哼哈”相似，京音乐中将乐谱中没有记录的而在实际演奏或念谱中所增加的围绕骨干音的润饰性旋律称为

“阿口”。“阿口”多用于速度较慢的、抒情性较强的乐曲中，乐谱上通常直接在谱字右下角标记以所用的状声衬字，如“阿”、“的”（音地）、“呀”、“约”、“纳”、“支”、“哇”（有的乐谱用×表示）等。但有的乐谱对“阿口”不作任何标记，也不用衬字，而是直接在念谱时加以润饰。其具体表现规律将在下文分析。

三、译谱中应注意的问题

1. 调性的确定

与西安鼓乐不同，京音乐工尺谱中的乐曲一般不标记调名，只有少数乐曲有调的提示，如《天仙宫京音乐谱》中，在《唐陀令》（原谱作唐头令）和《往生咒》两曲的曲名后标有“背调”（原谱作“贝吊”）的字样。此外，《成寿寺旧谱》中有一些乐曲标出了调名，并详细地注明演奏的场合。这种乐谱上不标记调名情况的产生有两种可能性，一是乐僧都很清楚各乐曲的用调，所以不用在乐谱上再注明。本兴师傅曾对笔者说过《水月庵癸卯音乐佛事全部》中的《小华严》（原谱作小花园）用“大哨正调”，而中堂曲《昼锦堂》用“背调”。二是某些乐曲可能用几种不同的调演奏，如作为套曲尾部的由《金字经》、《五声佛》、《撼动山》组成的《金五山》可根据套曲的要求用正调、背调、皆止调等不同的调来演奏，因此，一般在乐谱中不标调。

京音乐中，正调和背调是最常用的调，其次是皆止调，再其次是月调。从目前所能见到的乐谱来看，京音乐工尺谱的记写也主要采用正调记谱法，甚至其他调的乐曲也用移调记谱的方法用正调来记写。据法广说：《风韵》一曲，原来是转正、背、皆、月四调的，是用四调的形式记写的。后来天仙庵的京音乐能手妙申和尚，为了便利学者学习，在清末时期，把它们一律改编成了正调的谱式^⑨。由此可知，京音乐乐谱最早用首调唱名法记写，

后来变成了用固定调唱名法记写。

将以工尺谱记写的京音乐翻译成五线谱，就必然涉及到乐曲的调性问题。在乐曲不标调的情况下，要想确定一首乐曲的调性，主要有两个途径：一是靠乐僧的口碑，可以通过采访乐僧，听他们介绍每首乐曲是什么调的；其次是靠分析译谱，可以先将乐谱以正调唱名法译出，再分析其音列，进而确定其调性。

2. 音阶形态问题

上文已经提到，京音乐乐谱上的谱字共有十个：合、四、乙、上、勾、尺、工、凡、六、五，而实际的演奏还可能出现哑乙和哑凡，但在乐谱上，没有明确的标记。也就是说，“乙”字和“凡”字可能分别代表高、低半音的两个音。这是从理论上讲，或者说从历史的角度讲。通过分析译谱以及将译谱与音响（包括演奏和念谱录音）对照分析来看，今天所能见到与听到的京音乐，有的已与理论和历史产生了矛盾，主要表现在“勾”、“哑乙”、“哑凡”三个谱字上。《放海青》中有“尺勾乙”一句，如果按正调译，应译为“G[#]FE”，但本兴师傅的念谱却将此句很清晰地念作“G AG E”，正与绪增师傅所说的“勾比尺高”相符合，“哑乙”和“哑凡”也是如此。以正调音阶为例，京音乐的主奏乐器管以及笛、云锣上的“凡”字实际都是指“哑凡”，因此，这三种乐器所演奏的正调音阶应为降七级音的清商音阶，但从实际音乐来看，大部分为下徵音阶^⑨。所以，在没有音响作为参考的情况下，我们对古乐谱的翻译应以该乐种的主奏乐器、宫调体系特征所反映的精神内涵作为译谱的准绳，使译谱尽可能贴近其历史原貌。

四、译谱实例分析

1. 试以《寄生草》和《观灯赞》为例来具体说明京音乐的

译谱和念谱中“阿口”的规律。(见例9—12和例9—13)

例9—12

寄生草

本 兴 念 谱

吴晓萍记谱

正调 缓慢地



啊 尺 尺 尺 啊 尺 上 尺 尺 工

五 六 哇 六 哇 凡 六 五 五

六 啊 五 乙 五 六 啊 凡 工 尺 哇 尺 上

尺 四 上 尺 哇 上 乙 四 合 尺 的 尺

工 啊 尺 工 五 六 六 哇 六 五

上 乙 五 哇 六 哇 凡 工 尺 哇 尺 工 六 工

尺 工 六 乙 五 六 五 六 工 尺 尺 四 乙 四

尺 四 合 凡 工 合 合

例 9-13

观 灯 赞

本 兴 念 谱

吴晓萍记谱

正调
慢

啊乙 五 啊六 啊五乙 五 六 工 尺 六 五

五 乙 五 六 五 尺 上 乙 五 五 六 五 五 乙

尺 五 乙 呀 五 六 啊 五 乙 五 六 哇 六 哇 凡 六

五 啊 乙 五 啊 六 工 六 五 六 哇 凡 工

尺 工 尺 六 五 五 乙 五 六 五 尺 上 乙

五 六 五 乙 呀 乙 五 尺 工 工 六 工 工 合 合 四

乙 四 乙 尺 工 尺 工 乙 尺 四 四 合 四 四 六 六 工

六 六 五 乙 呀 五 哇 乙 五 六 尺 工

六 六 五 尺 上 乙 呀 五 哇 六 五

乙 呀 五 哇 乙 五 六 尺 工 六 六 哇

通过上两例乐谱,可以看到,以工尺谱记写的京音乐在译谱及念谱中的“阿口”润腔规律主要表现在以下方面:

(1)“阿口”的作用是为了念谱上的顺口,因此存在谱字与衬字在音韵上的配合,如“乙”字后用“呀”,“尺”字前用“啊”,“五”字后用“哇”等。

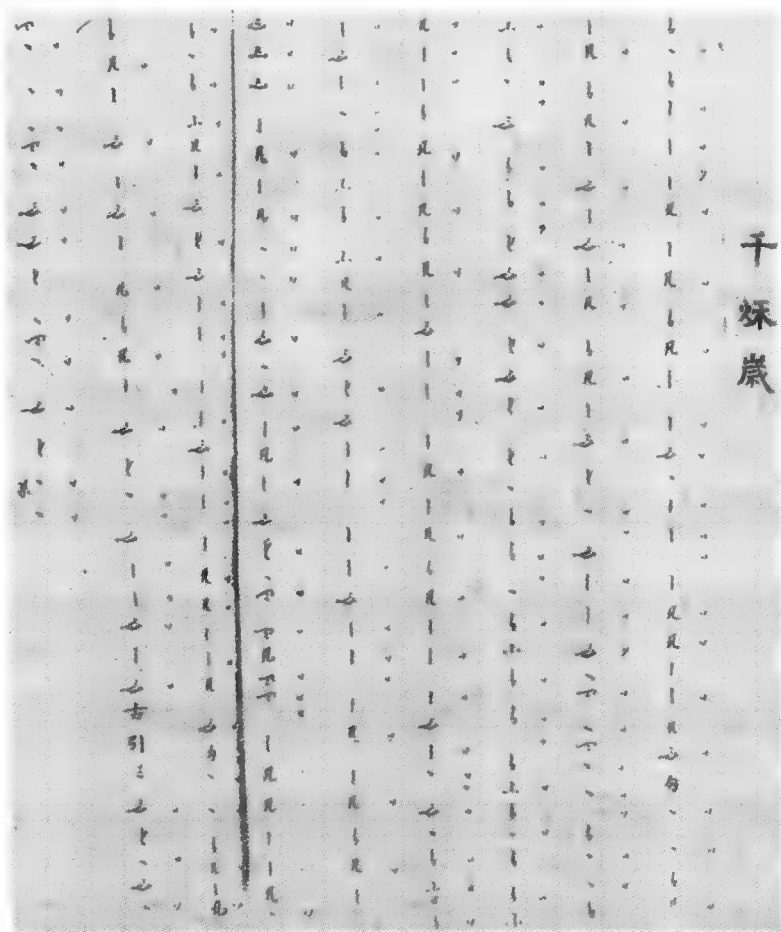
(2)从“阿口”的位置来看,多见于骨干谱字之前或之后的弱拍位置,长音之后多用衬字,但并不是每一处润腔都使用衬字,很多时候只用谱字将润腔带出来。

(3)“阿口”的旋律多为围绕骨干音的级进,但有一种用于润饰“五”字和“尺”字的固定音型值得注意,即《观灯赞》第2小节第4拍,第6小节第2拍,第29小节第3、4拍,第36小节第1、2拍,第37小节第3、4拍以及《寄生草》第7小节第3、4拍,第13小节第1、2拍,第14小节第1、2拍,第20小节第3、4拍,第28小节第3、4拍等由一个上行四度紧接着一个三度和二度下行所构成的固定音型,在京音乐的旋法中具有一定的代表性。而这种固定音型的使用,是京音乐区别于其他乐种的一个重要特征。

(4)“凡”字和“上”字的音高在读谱中有一定的游移性。在正调中,“凡”字的音高应该是B,但在实际念谱中,有时是A,有时则是C,甚至会出现D的音高。如《寄生草》结尾的“凡”字,虽念的是“凡”,但其音高由D到C,并没有到达“凡”字的准确音高。“上”字也是如此,会出现围绕F作上下小三度的游移,如《观灯赞》第27小节。

2. 再以《千秋岁》的部分旋律为例,来说明工尺谱与实际演奏之间的关系。(见例9—14和例9—15^⑨)

例 9-14 《千秋岁》原工尺谱（选自《水月庵癸卯音乐佛事全部》）



例 9-15

千 秋 岁

(片段)

正调(小哨管7孔作do,大哨管筒音作do)

吴晓萍记译

原谱译谱



录音记谱



从两份乐谱比较来看,演奏谱基本与原谱相同。可以说,原谱是演奏谱的基本框架,演奏谱是在原谱基础上的加花和润饰。二谱的骨干音几乎是完全相同的,略有不同的是第6、13、19、20小节的第一拍,“六”字与“凡”字有互换现象。这种现象的产生,主要是由于管子在演奏中,“六”、“凡”合用一孔,这两个谱字都可从管子的第七孔发音,加上演奏中忽高互低的随意翻转,便很容易造成所谓“凡六不分”的现象。

通过对上例的分析,我们可以把握的最基本的一点是:京音乐乐谱是记录京音乐骨干旋律的框架谱,它并不代表音乐的全部,真正的完全意义上的京音乐要靠演奏者或表演者的再创造,工尺谱的意义也正在于它向演奏者提供了一个发挥创造才能的自由天地。

综上所述,可以从以下三个方面认识和把握中国佛教京音乐工尺谱的特征及其乐学内涵:首先,就乐谱的谱字形态而言,它属于俗字谱与工尺谱的混合谱式。通过它,我们可以清楚地看到工尺谱字与俗字谱字之间相互转化与演变的关系。其次,京音乐工尺谱与乐器指法、宫调、乐律四者之间有着水乳交融、密不可分的深刻联系。这种联系,正是其乐学内涵的彰显。通过分析和体味它们之间的这种深刻联系,我们对于记谱法和读谱法作为传统乐学中的一个重要组成部分似乎有更明晰的认识。最后,京音乐工尺谱作为一个骨干谱,在润腔手法上,使用与西安鼓乐俗字谱“哼哈”技巧相类似的“阿口”,反映了传统音乐中乐谱与实际唱奏的关系,同时也是中国工尺谱框架性特征的一种具体体现。

注释:

① 袁静芳编著:《中国佛教京音乐研究》,台北:慈济文化出版社 1997 年版,第 4 页。

② 详见袁静芳《中国佛教京音乐研究》第 333~335 页的队形图。

③ 转引自袁静芳《中国佛教京音乐研究》第 16 页。

④ “()”号内的音为该调用不到的音。

⑤ 据《成寿寺旧谱》记载,云锣正调中的凡也为“哑凡”。

⑥ 据袁静芳《中国佛教京音乐研究》312 页的表格整理而成。

⑦ 张振涛:《十七管“满簧全字”笙》,载《中国音乐学》1996 年第 2 期,第 60~70 页。

⑧ 据杨荫浏《智化寺京音乐》所言,“抹”是用按指将第二孔从下向上一抹,就是由按指孔的下端起急向上移,经按没下半孔而至按没上半孔,最后全孔移过而开放;“嘘”指轻吹;“壮”指用力吹。

⑨ 详见袁静芳《中国佛教京音乐研究》第 315 页。

⑩ 该谱例与下文的两个谱例均是根据本兴师傅的念谱录音作的记谱。为了便于比较和分析,五线谱下方的念唱谱字均以正体工尺谱字记写。

⑪ 此处借用本兴师傅的说法。

⑫ 据袁静芳《中国佛教京音乐研究》64~66 页内容整理而成。

⑬ 鼓的演奏记法之一。双槌在旋律进行中的“敦板”处,指向鼓心并将鼓槌持槌一端向上微立,停顿片刻,表示旋律进行中的中转和变化。

⑭ 转引自杨荫浏:《智化寺京音乐文集》(三),第 8 页。

⑮ 作者分析了《中国佛教京音乐研究》附录中所收录的 13 首乐曲的录音记谱,其中包括若干正调的乐曲,但没有一首是清商音阶。

⑯ 原谱选自《水月庵癸卯音乐佛事全部》,录音资料为本兴师傅提供。

第十章

晋北笙管乐字谱

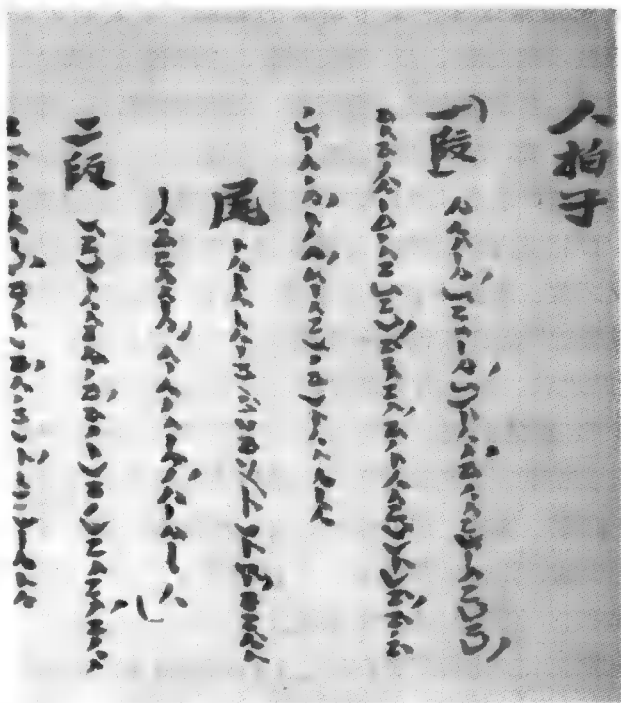
第一节 晋北笙管乐及其字谱

第二节 晋北笙管乐谱字

……

晋北笙管乐中使用的字谱是中国传统笙管乐字谱体系的重要分支之一。早在 20 世纪 50 年代,晋北笙管乐字谱以《五台山寺院传管子谱》^①发表,就引起学术界的重视。由于发表时较为粗略,被别人引用时就不可避免地出现一些误解或似是而非的说法。正如杨荫浏先生所指出的:“在从前,我们对于这些实际存在而且被应用着的工尺谱系统,都茫然无知,只能根据书本上所曾记载过的一些带有局限性的说法,企图概括一切,或是此非彼,由于脱离实际,而至陷入于错误的主观成见之中。”^②探求解读中国传统音乐字谱体系的基本法则,最可靠的途径就是深入中国传统音乐的艺术实践中去考察,在考察中感受,向乐工请教。

例 10-1 五台山寺院传管子谱



第一节

晋北笙管乐及其字谱

一、晋北笙管乐述略

晋北泛指山西省会太原市以北地区，包括现在的大同市、朔州市、忻州市辖区和吕梁市辖区的北部。今大同市曾是北魏（398）都城，魏太武帝信奉新天师道，重用道士寇谦之、崔浩和他们的弟子，在京师大设天师道场，自称太平真君，亲至道场受符篆，道教大盛，成为北魏国教，后人称之北天师道。寇谦之改革天师道，制订乐章诵戒新法，整理道教典籍，是道教史上的重要人物。晋北境内有道教洞天福地北岳恒山和佛教圣境五台山。相传西汉茅盈、唐张果在恒山修炼；五台山以其建寺历史悠久（“大孚灵鹫寺”始建于汉明帝年间）和寺庙群规模宏大，居佛教四大名山^③之首。五台山寺庙曾经多达 360 座，根据五台山文物保护单位 1956 年的调查，当时五台山有青庙 99 座，黄庙 25 座，合计寺庙 124 座。晋北笙管乐与当地厚重的佛教、道教文化有悠久的历史渊源。佛教、道教弘扬教义、作佛事、摆道场，笙管乐是必不可少的，笙管乐是佛教、道教宗教仪式的重要组成部分。在一定程度上，佛教、道教文化就成为笙管乐保存和传承的重要载体。传统音乐文化藉宗教在历史上特殊的社会政治地位和宗教活动的需要，得到保存、提高和传授，是中外音乐史上普遍的事

象。晋北笙管乐之所以薪火不断，音乐形态保存较为完整，当地的佛教、道教文化功不可没。佛教、道教在中国已经有 2000 多年的历史，宗教仪式活动与音乐的一体性、宗教徒司乐的专业性、乐队组合的稳定性，以及寺院与宫廷、民间既相对独立又相互联系的特殊社会地位，为传统笙管乐提供了相对封闭、稳定的传承条件。山西五台八大套中的只曲，有 27 首的曲名可以在五台山寺院流传的笙管乐字谱抄本中见到，说明民间俗派笙管乐与五台山寺庙笙管乐有密切的关系。联系到京津冀地区农民音乐会、西安民间俗派乐社也因师承关系不同而有僧派、道派之分，可以初步结论：佛教、道教法事是传统笙管乐的传承主脉之一，民间俗派雅集型乐社是与主脉传承统系有密切联系的支脉传承统系。^④现在发现的晋北笙管乐字谱手抄本，多数为出家寺庙的僧人和祖辈信道的民间道士所收藏，也佐证了以上观点。

例 10-2 五台山寺院笙管乐



例 10—3 五台山寺院僧人绕佛殿时演奏笙管乐



笙管乐泛指以笙和笛、管、箫、筹等吹管乐器为主干乐器，辅以丝弦、打击乐器合奏的传统音乐。笙管乐兼用管乐器、弦乐器、打击乐器演奏，声乐（诵唱经文）和器乐相结合，表演形式和音乐结构类型十分多样化。笙管乐是中国现存的传统乐种中历史悠久、内涵丰富、流传地区广、文化影响较大的一个乐系。笙管乐既是当代乐系的概念，也是历史的概念、文化的概念。笙管乐系是一个庞大的家族，晋北笙管乐、北京智化寺京音乐、京津冀地区音乐会、河南洛阳十盘乐、山东曲阜祭孔音乐、陕西佳县白云观道教音乐、西安鼓乐、甘肃拉卜楞寺“道得尔”音乐、青海西宁塔尔寺“花架”音乐、青海玉树藏族自治州当卡寺“加若”音乐、湖北武当山道教音乐、江西龙虎山道教音乐、江苏茅山道教音乐，以及东北、华北、华东、华中、西北地区不一而足的寺院、道观和民间笙管乐会社，都是这个乐系大家族的血脉后裔，现世成员。笙管乐在中国北部地区的流布比南部地区明显密集，乐种形态的完整性也相对保存较好，是缘于中原文化影响力的地区差异。^⑤晋北笙管乐有僧、道、俗三派之分，僧派以五台山佛教寺院为代表；道派以大同市阳高县狮子屯正一教道士乐班为代表；俗派以山西五台八大套为代表。

晋北笙管乐的乐师多数是从小就学艺，有严格的师承关系和过硬的演奏功底，能者多可兼奏数种乐器。大同市阳高县狮子屯正一教道士乐班的管子师刘仲，年过花甲，仍能兼奏大管、小管和对子管。他满口牙齿脱落，尚能自如地在小管上吹奏两个八度又一个小三度的音域，音色饱满，技巧娴熟，目睹耳闻者无不叹服。刘仲 10 岁随舅父（也是道士）学管子。舅父要他每天早上听到鸡打鸣就起床练习吹管子，在院子里吹怕惊扰近邻，到村外吹又怕被狼叼走，舅父就让他下到院子里的菜窖里吹，一直要吹到吃早饭。白天随大人跑事，敲钹子或拍小钹，晚上跟舅父念字谱。一年四季暑冬雨雪从不间断练习，练就一手吹管子的硬功夫。很多曲子烂熟于胸，演奏配曲时常有即兴的华彩变奏，又不乱板眼尺寸，堪称一绝。他耳音极好，用一支简陋的小管可以在不同的调上任意模仿演奏他听到的曲调。用他的话说，一支管子演奏七个调原本是寻常的事情。道教乐班的掌门人李青，他 7 岁就随父亲李培业学习道教科仪和笙管音乐，祖上至他已设堂六代。道士乐班的其余成员，也都是十岁左右就开始学习道教科仪和笙管乐器。晋北地区民间道教乐班基本都是世传的家庭、家族乐班。

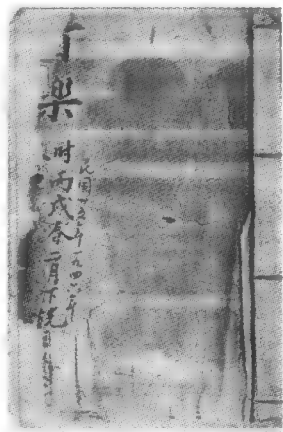
五台山塔院寺曾设有书房，出家的幼年子弟要进入书房识字读书。从入书房的幼年子弟中选拔有音乐天资的出来，就在师傅指导下开始念诵工尺字谱，学习笙管乐器。这些子弟把学习笙管乐器和虔诚礼佛结合起来，接受系统的训练。当年在书房里学习的圣达师傅，从小念过的笙管字谱到老都能脱口而出。五台山台外繁峙石佛寺、公主寺、秘摩岩，代县文殊寺、清佛寺等，在 20 世纪前半叶仍然是传授佛教笙管乐的重要寺院。五台山台怀镇菩萨顶、殊像寺、南山寺等寺院至今还有笙管乐队，佛教笙管乐得以薪火相传。

山西五台县槐荫村赵成贵、五级地张汝琳等乡村上层文化人士，在清末、民国年间不惜耗资设私家乐坊，购置乐器，广事搜集民间乐曲，召集方圆的爱乐者奏乐同乐，聘请乐师传授技艺，编创和演奏八大套（7套笙管套曲，1套唢呐套曲）。曾经为普及民间俗派笙管乐、教化民风在当地产生过很大的影响。^⑥

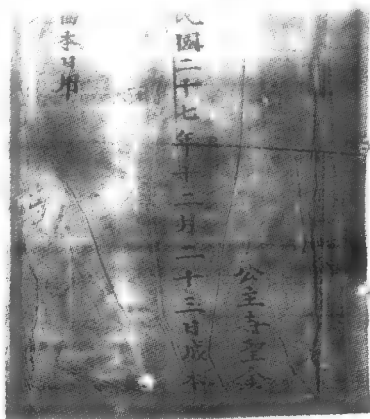
笙管乐以笙定调，笙为主奏。笙以清脆、透亮、丰满的和音融合众声，是乐队中坚。管字领奏，不拘泥谱字，多即兴发挥，起伏跌宕，音色独特，为众器之首。笛子音色随和，与管字相映成趣。小铜钹、钹子司节拍重音，花击的云锣和轻重变化的鼓点错落有致。“双管”配置的传统笙管乐队演奏出来的音乐有很好的听赏性，室内演奏和室外演奏皆相宜。“双管”乐队约为十数人，笙2、管子2、笛子2、云锣2、鼓1、小铜钹1、钹子1，有时加用三弦、胡琴、引磬、木鱼、板鼓、海螺、牛角号等乐器。入座演奏称坐乐，行走演奏称行乐。在晋北幽深的寺院、香烟紫纒喃喃诵经的佛殿、僻陋的郊野山庄、喧闹的小城集镇，清亮的笙管乐沁人心脾，和谐悦耳。笙管乐在晋北民众的宗教信仰、礼仪民俗文化活动中扮演着重要的角色，民众对传统笙管乐总怀着一种世代相袭的崇尚心理。

二、尚存的晋北笙管乐字谱手抄本

至今发现的有典型意义的比较完整的晋北笙管乐字谱手抄本，僧道俗共有12本。其中佛教5本，道教3本，五台八大套4本。

例 10—4 《宫商角□□》封面^⑦ 例 10—5 《音乐》封面

例 10—6 《曲本日用》封面



佛教 5 本：

① 《宫商角□□》，封面右下角有“福寿堂记”字样，五台山罗喉寺金明喇嘛收藏，工尺字谱。宣统二年（1910）成本。

② 《禅门五音歌曲全部》，封面右下角有“永安堂志”^⑧字样，五台山南山寺慈荫师傅收藏，工尺字谱。民国二十四年（1935）成本。

③《曲本日用》，封面右下角有“公主寺聖金”字样，繁峙县公主寺传手抄本，玄平师傅收藏，工尺字谱。民国二十七年（1938）成本。

④《山西五台山庙堂音乐曲调本》，五台佛光寺文物管理所李还民（10岁时出家塔院寺，法号圣达）手抄本，工尺字谱。1978年成本。

⑤《山西五台山禅门佛事庙堂音乐伴奏曲》，五台佛光寺文物管理所李还民手抄本，工尺字谱。1987年成本。

道教3本：

①《神曲全部》，阳高县狮子屯乡上梁源村李时哉传谱，李青收藏，工尺字谱。约清同治年间成本。

②《各样曲儿本全套》，大同县西坪镇水头村刘桂林传谱，工尺字、俗字混记谱。民国十九年（1930）成本。

③《灵宝曲本》，陈克秀提供，魏桂品（何地人氏不详）藏本，工尺字谱。成本时间不详。

五台八大套4本：

①《音乐谱》，五台县渠子明传谱，工尺字谱。民国十年（1921）成本。^⑨

②《音乐》，五台县五级地赵文田传谱，俗字谱。民国三十五年（1946）成本。

③《国乐八大套》^⑩，杨荫浏抄谱，俗字谱。中国艺术研究院音乐资料室收藏。1951年成本。

④八大套工尺谱，田元喜藏谱。封面有“至忻县专区五台县六区田家岗村田元喜内”字样，并有田元喜印章。

第二节

晋北笙管乐谱字

一、晋北笙管乐谱字与律名的对应关系

晋北笙管乐字谱与曾侯乙编钟固定名标音体系相同，是谱字与音律固定的记谱系统，谱字有与十二律相通的定律定调作用。谱字与律名的基本对应关系，与北宋沈括（1031~1095）《补笔谈·卷一·乐律》所云燕乐谱字与律名的对应关系正相合。

今燕乐只以合字配黄钟，下四字配大吕，高四字配太簇，下一字配夹钟，高一字配姑洗，上字配仲吕，勾字配蕤宾，尺字配林钟，下工字配夷则，高工字配南吕，下凡字配无射，高凡字配应钟，六字配黄钟清，下五字配大吕清，高五字配太簇清，紧五字配夹钟清。^①

晋北笙管乐谱字与十二律名的基本对应关系：

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
合		四		一	上	勾	尺		工		凡

合字为宫称之本调，也显现出笙管乐实践中对黄钟律的重视。

二、字谱类型

从晋北笙管乐所见字谱手抄本中的谱字，大体可以归纳为工

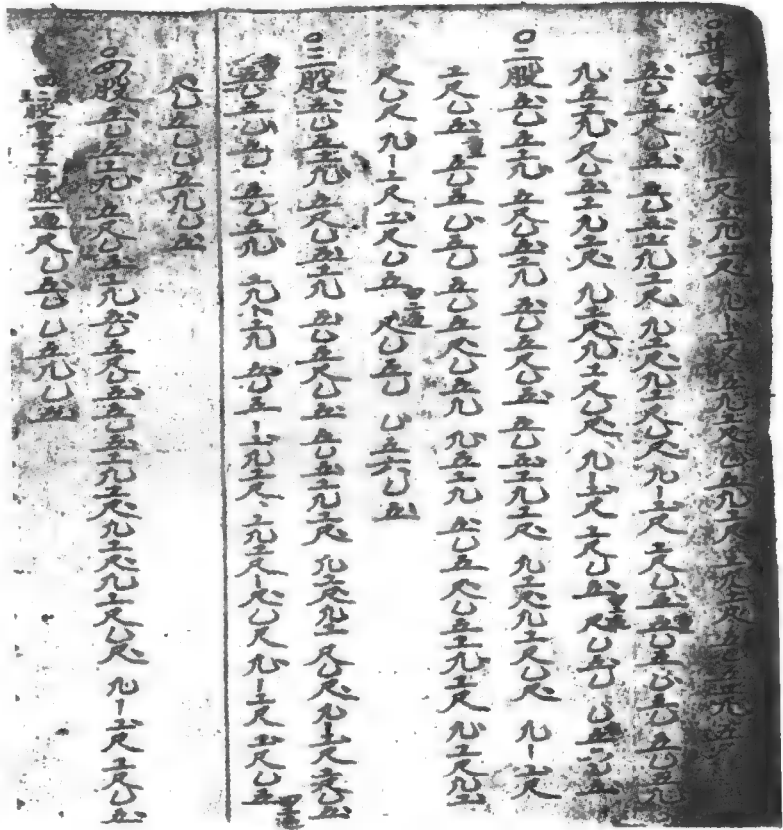
尺谱、俗字谱、混合字谱三种类型。

例 10-7 三种谱字字样表

俗字谱谱字	ㄥ ㄣ 丿 上 人 丨 ヲ
工尺谱谱字	合 四 一 上 尺 工 凡 六 五 の 乙 九 吾
混合谱谱字	人 の 、 ㄥ ㄣ ㄣ 九 六 吾 人

工尺谱谱字会因人而异出现字体上的差异，但是辨识时一般不会发生歧义。俗字谱谱字和混合谱谱字在字样上则很容易混淆。混合谱谱字“人”（合）和俗字谱“人”（尺）字样相同；混合谱谱字“ㄣ”（工）和俗字谱谱字“ㄣ”（四）字样基本相同；混合谱谱字“ㄥ”（尺）和俗字谱谱字“ㄥ”（合）字样很近似。这些字形相同、相近的谱字，在不相同的抄本中意义却完全不同，解读时要仔细辨识。虽然是同一地区、同一乐系的字谱，不同抄本上的谱字就有如此大的差异。字样相同的谱字意义可能不同，字样不同的谱字意义又可能相同。这种现象启示我们，在古今字谱的研究中，在同一地区同系乐种就不同手抄本作字样辨识，仍应该十分审慎。在不同地区非同系乐种就不同手抄本作字样辨识，就应该更加审慎。对缺乏实践事实依据的一些臆断，不可以盲从。

例 10—8 《普庵咒》工尺谱（《神曲全部》）



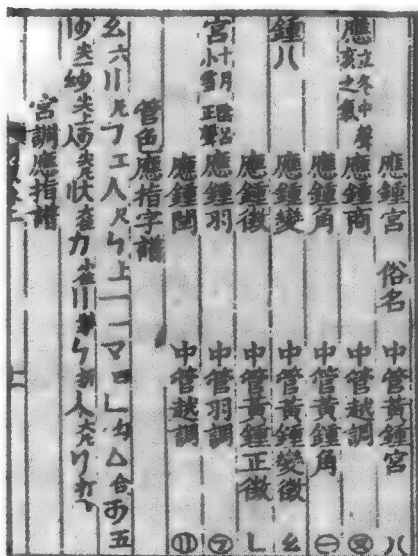
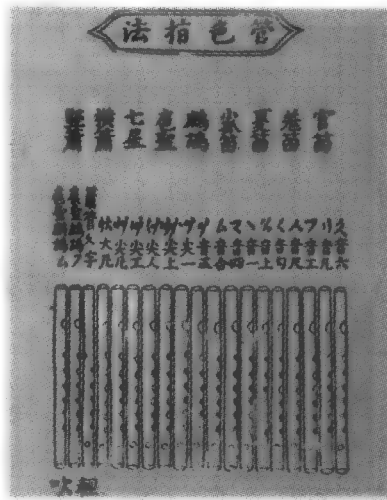
例 10-9 《鹅郎儿》工尺谱（《灵宝曲本》）



例 10-10 《哭灵堂》、《捣板儿》混合字谱（《各样曲儿本全套》）



例 10—12 张炎《词源》“管色应指字谱”

例 10—13 陈元靓《事林广记》“管色指法”^③

三、谱字的高低八度区分

1. “合”与“六”、“四”与“五”(吾)

通常以为,“合”与“六”、“四”与“五”有高低八度的差别。在实际读谱和演奏实践中,“合”与“六”、“四”与“五”有时有高低八度的差别,有时却是音高相同,不分彼此。笙在演奏时,不论是“合”还是“六”,都是大合、清尺、小六共鸣的和音;不论是“四”还是“五”,都是大四、清工、四五共鸣的和音。笙奏和音是无法区分谱字的高低八度的。管子、笛子演奏时,按理说可以吹出高低八度不同的音,而实际演奏时也并不拘泥于抄本上谱字的高低八度差异。同是“合”字或“五”字,乐师演奏时有了高低八度的变异,原本有八度差别的谱字又经常变成了同音,这种现象还十分普遍。

例 10-14

《秘摩岩》

仁亮管子领奏 景蔚岗记谱



例 10-14 第 1 小节“合”比第 3 小节“合”高八度,谱字相同出现八度差异。

例 10-15

《普庵咒》

刘仲管子领奏 景蔚岗记谱



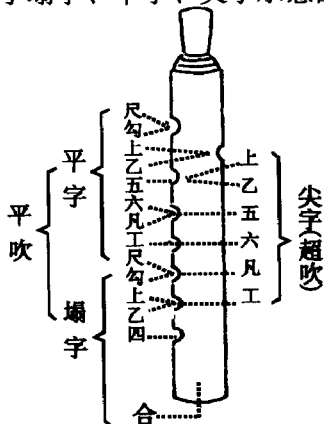
例 10-15 第 1 小节“五”比第 3 小节“五”高八度,谱字相同出现八度差异。

要简略许多，甚或有很大的不同，这种情况在其他地区的笙管系乐种也普遍存在。这种情况无疑增加了我们解读字谱的难度，但是同时留给我们研究传统笙管乐历史流变现象的诸多切入点。这些手抄本的成本时间都不过几十年，字谱的后面却是几百年、几千年的文化积淀，是研究传统音乐文化不可多得的民间文献资料，其学术价值会随着研究工作的不断深入而越发彰显。

2. 塌字、平字、尖字

笙管乐师经常会说“塌字”、“平字”、“尖字”等口头术语。演奏管子、笛子时用超吹（急吹）法吹出的音，音色清亮，乐师称之“尖字”。管子音域从低音区到高音区，乐师分之为“塌字”、“平字”、“尖字”三个音区。管子尾端第三孔“尺”字到管子首端第一孔（从尾端到首端数低八孔）“尺”字为“平字”；管子尾端筒音和第一、二孔音为“塌字”；用超吹法吹出的音就称之为“尖字”。吹“塌字”和“平字”时，气息平缓，嘴唇含哨子要浅一些，约含哨子的上半段，俗称“吐”。吹“尖字”时，气息要急，嘴唇含哨子要深一些，几乎整个哨子都含在嘴里，俗称“吞”。见例10-18。

例10-18 管子塌字、平字、尖字示意图



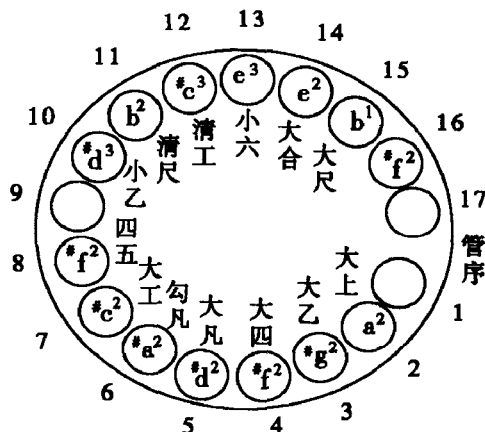
有说“‘尖’之意以为‘清’，即现在所谓高八度”。^⑤依此说，图中管子第八孔“尺”字是第三孔“尺”字的高八度，应称其为“尖尺”，管子第八孔“尺”字在传统上却素来无“尖尺”之说。据晋北道教管子师刘仲说，管子第八孔“尺”字不叫尖尺，这个字与第三孔“尺”字“音声（指音色，笔者注）不差许多”。一语破的，“塌字”、“平字”、“尖字”这些术语主要是用来区分乐器的音区音色，兼含演奏法的意义，高低八度只是顺合而已。在实际中，管子第八孔“尺”字不称“尖尺”，出现与高低八度之义牴牾的情形，也在情理之中。宋代陈元靓《事林广记》“管色指法”图中，“尖一”、“尖上”、“尖尺”与“一”、“上”、“尺”指法完全相同，急吹出高八度尖声而得尖字，与民间乐师的说法同理。何字为塌、为平、为尖，会因乐器和演奏法不同而有差异。从笛子和管子的情形看，音色变化显著的超吹之声都俗称“尖字”，是民间传统的术语规范。

3. 谱字前缀字“大”、“小”、“清”

笙律中，要在谱字前缀大、小、清等字区分高低八度。“清尺”比“大尺”高八度，“清工”比“大工”高八度。相同的谱字，“合”与“六”谱字本不相同，已经能区分高低八度，仍然要加前缀字，称之“大合”、“小六”。道教乐班笙师李青的笙，第4管是“亚凡”。

例10-19图中第10管“小乙”是第5管“大凡”的高八度。“大凡”的高八度为何不称“小凡”或“清凡”，而称“小乙”，至今还没有通达的解释。有人以为“小乙”应比“大乙”低半音，“小凡”应比“大凡”低半音，“大”为高半音之义，“小”为低半音之义，这种解释与民间普遍的基本术语法则相悖，^⑥还难以令人信服。传统17管笙第10管“小乙”之名实问题，尚期待更合理的见解出现。

例 10-19 晋北传统 17 管笙音位谱字图



四、以“上”带“勾”

抄本字谱中全不见有“勾”字，笙律中是有“勾凡”的。笙奏和音是“勾”与“凡”相合，故得“勾凡”之名。“勾”是晋北笙管乐字谱中实际存在而且至关重要的一个谱字。渠子明手抄本《音乐谱》附录“笙图·后面”有提示，“凡”字和音为“大凡”、“勾凡”、“小乙”三簧相合，并注明：如无“小乙”，“凡”字只按“大凡”、“勾凡”。笙律中有“勾”字，笙实际演奏的和音中也确实有“勾”音。

现在晋北笙管乐中实际使用的管子中，已经很少见到“上七孔后二孔”的九孔管子了。管子尾端向上数第三孔和第四孔之间的背孔，即“勾”孔，有的被堵上，有的则不凿。有人以为管子废去“勾”孔，音乐中就不存在“勾”声，实在是不了解管子的实际演奏是怎么回事，才会有如此推断。管子演奏时藉气息缓急、唇齿对哨簧控制力的大小、嘴唇含哨子的深浅调节等技法，借“尺”音孔或“上”音孔发“勾”音是轻而易举的事。徐有生

管子领奏《四字爬山虎》的实际音响和字谱抄本相比较,抄本中的“上”字实际演奏时是“勾”音,字谱以“上”带“勾”的事实一目了然。

例 10-20

《四字爬山虎》

徐有生管子领奏 景蔚岗记谱



例 10-20 第 1 小节“工”——“上”为下行小三度,第 3 小节“乙”——“上”为上行大二度。“上”字是虚名,“勾”声是实音。刘仲管子领奏本调《六句赞》中,“上”字也是升高半音的,^⑨类似的例子不胜枚举。管子“勾”孔虽废,音乐中“勾”音犹存。字谱中的“上”字什么情况下演奏“勾”声,与乐曲的宫调相关。演奏上字调(上字为宫)乐曲时,“上”字不再升高半音,就是地道的“上”声了。

阳高狮子屯道士乐班笙师李青抄写“勾凡调”(四字为宫)《粉红莲》时,就明白用“勾”字。^⑩笛师王希德吹尺字调(又称反调,尺字为宫)时,笛子六音孔全开,发音比“上”高半音,实际为“勾”声(尺字调首调变宫音);吹上字调(又称背调,上字为宫)时,用叉口指法:○●●○○○,比六音孔全开低半音,是“上”声(上字调首调宫音)。什么曲、什么调“上”字要升高半音,变成“勾”音,什么曲、什么调“上”字就是“上”字,乐师心中有数。

聆听河北安新县圈头村音乐会老乐师夏老余、陈小花韵唱工尺谱,当他们韵唱本调《醉太平》时,“上”字(首调变徵音)明显要偏高许多;而韵唱上字调《王大娘放驴》时,“上”字(首调宫音)就是平稳的本位“上”声。河北音乐会乐师韵曲时

也存在以“上”代“勾”的情形。看来，笙管乐字谱中以“上”代“勾”的现象，不仅在晋北笙管乐字谱中存在，在其他地区也存在，有一定的普遍性。

笛子和管子演奏时，“上”声和“勾”声同出“上”字孔，这是笙管乐字谱之所以会以“上”代“勾”的物质基础和实践基础。笙管乐字谱和古琴减字谱一样，蕴含着演奏法意义，而不仅仅是单纯的旋律音高的标记。从这个角度去认识笙管乐字谱中客观存在的以“上”代“勾”现象，会顿有所悟。

列出阳高县狮子屯道教乐班笛子、小管（筒音“塌四”）、对管和五台山菩萨顶（黄庙）小管（筒音“塌合”）形制、谱字音位、指法图，有助于我们了解吹管乐器一孔出二字的基本情况。

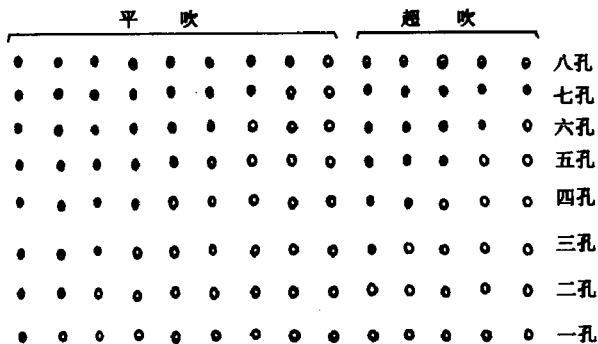
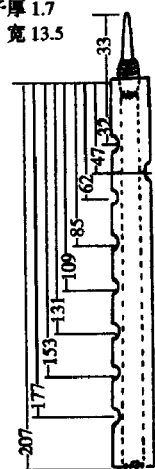
例 10-21 阳高县狮子屯乡道教乐班小管形制、谱字音位、

指法图

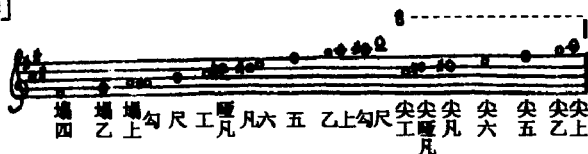
单位 mm

哨子厚 1.7

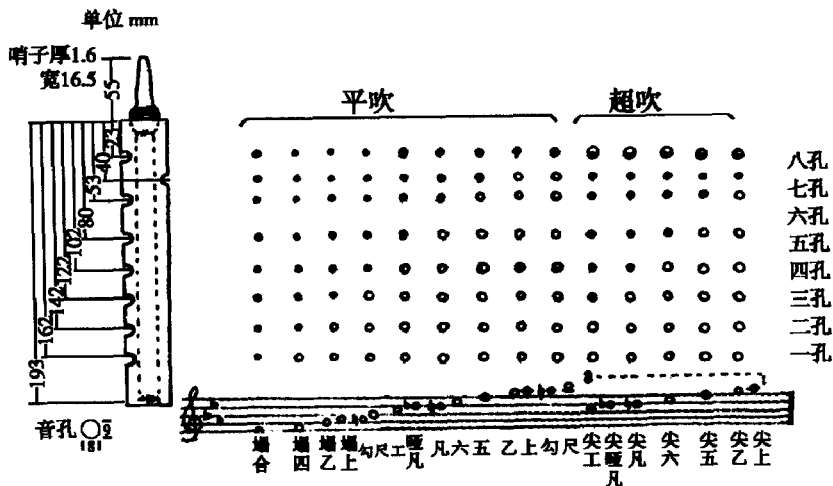
宽 13.5



音孔 $\bigcirc \frac{9}{181}$



例 10-24 五台山菩萨顶小管形制、谱字音位、指法图



五、八个基本谱字与十二律

在民间乐师口头使用的行业术语中，用“下”、“亚”或“背”表述某字比某字低半音比较普遍。如：“下工”比“工”低半音，“亚乙”比“乙”低半音，“背凡”比“凡”低半音等。这些术语规范与宋代沈括《梦溪笔谈》、《补笔谈》和明·朱载堉《乐律全书》中的相关记载是吻合的。民间乐师的口语是祖辈口耳相传下来的，朴实地保存着许多远古文化的信息。对民间乐师口头术语的研究，对于我们正确解读字谱是很有帮助的。

晋北笙第 16 管俗名“背四”，“背四”本应比“四”低半音。朱载堉《操缦古乐谱·论定瑟必须吹笙》云：“大吕在于合四二音之间，比合微清，比四微；夹钟在于四一二音之间，比四微清，比一微浊；夷则在于尺工二音之间，比尺微清，比工微浊；无射在于工凡二音之间，比工微清，比凡微浊；俗呼背四、背一、哑工、哑凡是也。”^⑨现在晋北 17 管笙的第 16 管仍然名为

“背四”，而实际音高与第4管“大四”、第8管“四五”却完全相同。盖是在流传中音高变异了，但仍然沿袭了原来的名叫，这反映了传统17管笙的失律现象。民间俗写“哑工”、“哑凡”，朱载堉也从俗写。“亚”和“哑”音同，字义不同。亚：次于，靠近，低垂之义；哑：由于生理功能或疾病失去言语功能，引申义为不说话、不发声。“哑工”、“哑凡”的正确写法，应是陈旸所写的“亚工”、“亚凡”。

笙管乐的8个基本谱字是合、四、乙（一）、上、勾、尺、工、凡，其中合、上、勾、尺四字不可以别上下，其余四、乙（一）、工、凡可以别上下。8个谱字实际隐含着完全的十二个律位。

第三节

记谱法

一、基本记号

1. 板眼记号

板号，墨色或朱色“丶”、“乂”、“ノ”、“ㄣ”记在从右到左竖行抄写的谱字右旁，标记该谱字是板头位置。多数抄本只标记板，不标记眼。（见例10-1、例10-8、例10-9、例10-10、例10-11）

《曲本日用》中用“o”记板，用“丶”记中眼和末眼。

字谱中板号的疏密程度是解读字谱时判断板式的重要参照。

2. 字下板


若把板号记写在谱字之间，有的与板号垂直写在谱字右旁，有的与谱字垂直写在上下谱字之间，表示前面谱字要延长到下一板，俗称“字下板”、“吊板”、“夺板”。《各样曲儿本全套》中的“字下板”用朱色“△”标记，更为醒目。为避免板号与谱字混淆，多数抄本把形似的记号用不同的墨色加以区别（见例 10—10）。

3. 句读

文词停顿的地方，古称句或读（dòu）。句是语意完整的一小段，读是句中语意未完，语气可以稍作停顿的比句更短小的段落。传统上音乐与文词本来就是一体的，音乐中借用文词的术语也是自然的事情。

句读号“o”、“△”、“、”记在谱字右下旁，表示音乐的句读。句读号与板号、字下板记号形似，抄谱人会设法用不同墨色或用不同形状的记号把它们区分开来。《国乐八大套》谱字和各种记号全用墨色抄写，板号为“、”或“×”，句读为“△”，清楚地把两种记号区分开来（见例 11—11《普庵咒》）。《神曲全部》没有专门的句读记号，谱字间会留下约一个谱字的间隙表示句读（见例 10—8《普庵咒》）。

4. 住板

住板，也称截板。在《灵宝曲本》中用“住”、“住板”标记。《各样曲儿本全套》则把“△”、“三”、“|”3个记号由上至下垂直叠置起来“”，记写在谱字的下方。见例 10—25《反四吊》结尾处。住板是在板上急煞声。

例 10-25 《打老板》、《翠黄花》、《反四吊》（《各样曲儿本全套》）





5. 辅助性装饰音

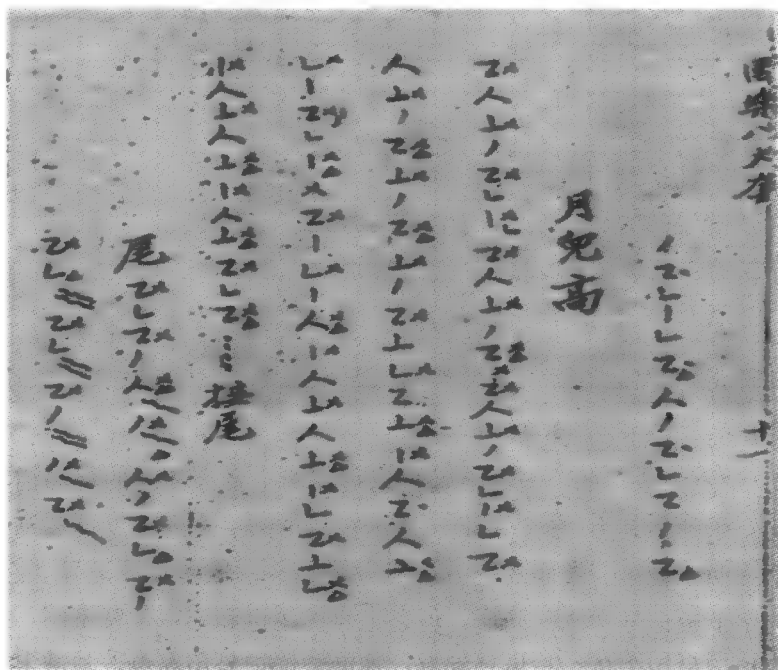
“△”或“的”与谱字垂直记写在两个音高相同的相邻谱字间，乐师称其为“的”（di）。表示在两个谱字之间辅助性装饰一个或两个较短、较弱的上方或下方装饰音。辅助装饰记号“△”与字下板记号“△”同形，但是记号的墨色和记写位置不同，字下板记号用朱色，与板号垂直；辅助装饰记号用墨色，与谱字垂

直（见例 10—10）。这种装饰手法在河北音乐会乐师韵曲中也普遍存在。

6. 拉板

拉板记号，用 1 条、2 条或 3 条“”左高右低斜记在谱字下方或右斜下方。表示可以择用单音延长、长颤音、同音反复或音型反复等手法即兴扩展结构。实际演奏中，不必拘泥 1 条“”扩展 1 板，根据乐曲情绪的发展和演奏者的兴致，扩展可以长，也可以短，结构上有相当大的自由伸缩。有人把拉板记号仅仅解释为“tr”，是不够全面的（见例 11—26《月儿高》尾声）。

谱例 10—26 《月儿高》（《国乐八大套》）



7. 即兴填充

《神曲全部》中出现的记号，“|”记写在谱字之间，表示可以即兴填充辅助式、经过式、回音式装饰音（见例10—8）。

8. 曲终的板数

一首曲子有多少板是有定数的，曲调只允许在限度内发挥，板数一般不得随意增减，即常说的“活腔死板”。《各样曲儿本全套》和《曲本日用》在每首曲子的末了记有这首曲子板的定数。数字用“苏州码”（又称“帐码”）：|、||、|||、×、δ、+、+、+、+、+（见例10—10《哭灵堂》26板，《捣板儿》39板）。

9. 反复

字谱要反复，用文字说明或记号标记。文字说明时，前面有“自”、“至”、“重”、“从此接”等字样，后面有“重”、“返”、“回”、“回×股第×重字”等字样，中间的谱字要重复。若从头反复，前面的文字也可以省略，后面写“回头”、“返头”、“重头”、“返头结尾”等字样（见例10—9《鹅郎儿》）。

用记号标志，前面用“┐”，后面用“└”。有的同时写“重”、“回”等字样，中间的谱字要重复（见例10—27《妻上夫坟》）。

例 10-27 《妻上夫坟》、《小八门》（《各样曲儿本全套》）



二、板式

晋北笙管乐有散板、流水板、平板、夹板四种基本板式。流水板速度较快，平板速度适中，夹板速度较慢。抄本谱面上均无明确标志板式的文字或其他记号，对我们判断板式有意义的就是谱面上板号疏密相间的规律。师徒在口耳相传教授字谱的过程中，板式的感受和把握也就在其中了。我们聆听乐师演奏、韵曲时，能清晰地分辨出乐曲的板式。

1. 散板

在谱面上，散板通常有 3 种主要特征。

(1) 谱字右旁无板号。

(2) 某些谱字记有拉板号。

(3) 谱字间有较多的“|”(即兴填充记号)。

在乐曲结构上,一首只曲的帽子、尾声和套曲的煞尾部分多用散板。


2. 流水板

谱面上板号密集是流水板的主要特征(见例 10—27)。流水板速度慢的在每分钟 100 拍子左右,通常在每分钟 150 拍子左右,快的甚至可以达到每分钟 200 拍子以上。小铜钹连击,情绪十分热烈(见例 10—1)。

3. 平板

平板速度中庸,谱面上板号疏密均匀。一般为每分钟 60 至 80 个拍子。演奏时,小铜钹击板,钹子板眼兼击,情绪平和。

4. 夹板

谱面上板号疏散。有的只点板号,有的会点出板、中眼和末眼。中眼、末眼和板三击相连,又称“三点板”,基本节奏: $\times \bigcirc \times \times | \times \bigcirc \times \times |$ 。“”意思为连击三板,称之“过板”,基本节奏: $\times \bigcirc \times \bigcirc | \times \bigcirc$,如同夹板中穿插进了平板。

各种板式都有其基本的强弱规律。在实际演奏中,又往往你中有我,我中有他,颇富变化。平板中有时会出现三点板,夹板中可以有过板,流水板中可以隔板击钹,散板中有时也会出现平板、夹板、流水板的板式特征。一首曲子用一种板式贯穿始终,音乐会显得呆板,缺乏活力。

三、谱式

谱式,即字谱的抄写格式。

1. 基本谱式

传统的笙管乐字谱都是右起竖行,用毛笔抄写。谱字、文

字、句读用墨色，板号多为朱色。如只用墨色抄谱，各种记号就在形状、位置方面加以区分。

套曲中，每一首只曲按顺序分段抄写，套曲多以第一首只曲名为套曲的名称。只曲若分帽子、正身、尾声，各部分分段抄写。较大的曲子会分若干股（或段、节），每股分段抄写，并标记头股、贰股、叁股、肆股等（见例 10—8、例 10—28《普庵咒》）。

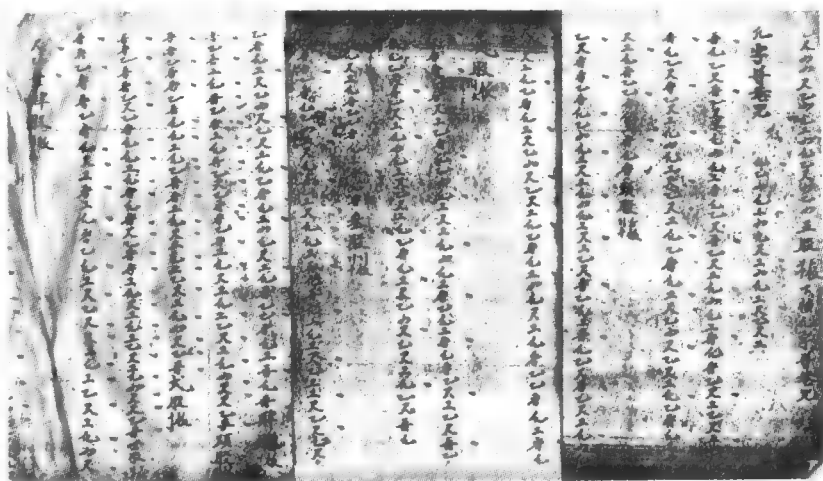
2. 调标记

多数抄本中的曲子没有调标记，给解读字谱造成了困难。少数抄本中某些曲子有调标记，标记的方法又不尽相同。

（1）首音谱字名调

晋北笙管乐谱字音高固定，用谱字作调标记是比较常用的方法。不同宫调的同名曲牌多在曲牌名称前冠有“×字”字样。如：《曲本日用》中，《合字三宝赞》、《尺字三宝赞》、《上字三宝赞》、《凡字普庵咒》、《乙字普庵咒》等。“×字”是指该曲子的首音是什么谱字。如果该曲子首音是宫音，“×字”就与调名顺合。如：《合字三宝赞》是本调（合字调，合字为宫）、《尺字三宝赞》就是尺字调（尺字为宫）、《上字三宝赞》就是上字调（上字为宫）。如果该曲子首音不是宫音，就需要具体分析判断。《普庵咒》首音是角音，《凡字普庵咒》首音起于“凡”字，当是尺字调；《乙字普庵咒》首音起于“乙字”，当是本调（合字为宫）（见例 10—28）。

例 10-28 《凡字普庵咒》、《乙字普庵咒》（《曲本日用》）



(2) 首调宫音名调

比较普遍的调名是用首调宫音名调，以合字为宫称合字调（本调），以尺字为宫称尺字调，以上字为宫称上字调，以四字为宫称四字调，以亚凡字为宫称亚凡调。

(3) 首调徵音名调

《音乐谱》中，同一首套曲用三个调抄谱。如《推轱辘》，分别用本调、尺字调、上字调记谱。常用调是本调，不记调名。把尺字调《推轱辘》写成《四字调推轱辘》，把上字调《推轱辘》写成《合字调推轱辘》，这是首调徵音谱字标记，也是晋北民间常用的一种调标记方法。四字、合字并非这首曲子的首音，而是这首曲子的首调徵音。见例 10—29。《国乐八大套》中《普庵咒·2 字调》，也是首调徵音谱字标记。“2”不可误以为是“乙”，“2”是俗字谱的“四”字，《普庵咒·2（四）字调》不是“四字调”（四字为宫），而是“尺字调”（尺字为宫），“四”字是尺字调的徵音（见例 10—11、例 10—29）。



背调为大三调,抄本中主要以大三调记谱。大三调之外,实践中还有亚凡调(亚凡字为宫)、四字调(四字为宫)。民间尚有七调的说法,如管子七调、笛子七调等,但是当前实践中尚能用七调演奏的乐师已经很难找到了。

《曲本日用》中,把背调讹写为“贝吊”,并用“贝吊”泛指某曲常用调以外的所有其他调。《绕佛道》常用调是本调,上字调《绕佛道》和尺字调《绕佛道》都写为“贝吊”。所谓常用调并不一定都是本调,可能是尺字调,也可能是上字调。如:《大乘经》常用调是尺字调,把本调《大乘经》和上字调《大乘经》都写为“贝吊”;《月儿高》常用调是上字调,把本调《月儿高》写为“贝吊”。要判断《曲本日用》中的“贝吊”究竟是什么调,要具体曲目具体分析。

晋北民间的调名称,因乐系(笙管乐系、鼓乐系)、地域、班社、乐人不同而不同,同一调会有不同的名称,相同的名称可能不是相同的调。对繁复的民间调名称进行梳理归纳,对解读笙管乐字谱是有帮助的。现列出下表供参考。

例 10—30 晋北笙管乐、鼓乐调名归纳表

宫声·谱字·音名		宫=合=E	宫=合=B	宫=合=A	宫=合=F	宫=合=D
俗 称		本调	反调 背调	上字调 背调	工字调 勾凡调	梅花调 隔调
宫音称调	笙管乐系	合字调	尺字调	上字调	四字调	亚凡调
	鼓乐系	上字调	六字调	凡字调	尺字调	
徵音称调	笙管乐系	尺字调	四字调	合字调	工字调	
指法称调	管子	三眼子调 五眼子调				
	喷呐		四眼子调	三眼子调		

四、略谱法

1. 大段反复略谱

小段反复多用符号和简明文字提示，前面已作介绍。大段反复，多用文字来说明。如《神曲全部》中《锦上花》三股后有“回头股重字上”字样，表示从头股“重”字处反复。《普庵咒》四股后有“回头、二、三股重字上每股一遍”字样。如《音乐》中《普庵咒》二段后有“吹五次反（返）首一段接三段”字样。这些用来标记段落及其反复的文字术语，在敦煌琵琶谱里也有使用。

2. 借谱

某套中某只曲在另套中已有谱，就只写只曲曲名不再抄谱。如《音乐》中《普庵咒》套曲中的两首只曲《看东山》、《八拍子》，只有曲名没有字谱。某首只曲的尾部同另一首尾部相同，就写“尾同×××”，不再抄谱。

从略谱法可以推断，传统笙管乐字谱并不具备像西方五线谱那样视奏的功能，充其量只是辅助教学的备忘录，直观性和详尽程度都比之现代乐谱差距较大。

第四节

韵谱法

一、谱字读音

晋北笙管乐谱字的读音：合 (huo he)、四 (si)、一 (yi)、上 (shang)、尺 (che)、工 (gong)、凡 (fan)、六 (liu)、五 (wu)。

二、口授韵谱

笙管乐师大都是从小随师傅学习乐器演奏和韵读字谱，谱字音声高低、板眼尺寸，靠师傅逐句口授习得，字谱抄本就是启蒙的教本。弟子跟师傅韵谱时要一心一意、手拍板眼、口韵心记。初韵字谱以抄本上的谱字为准，不加花音。直到把字谱一字不差地背韵下来，才算学会。初学时挨揍一定是免不了的，回忆起童年学习韵谱的经历，年老的乐师们依然感怀不已。现在的年轻人已经很少能像他们的前辈那样，一首一首地背韵那些字谱了。

清·王德晖、徐沅澂《顾误录》把“按谱自读”列为“学曲六戒”之一。乐师们循蹈先师训诫，对抄本中未经师传口授的字谱都明言不会，素不“按谱自读”。抄本中无人能读的曲目，日渐增多起来。

三、“花音”韵法

刘仲说，字谱只是音乐的骨架，要把曲子奏好，还要靠自己的灵性、手法和功夫。同样的字谱，笙师李青的韵谱和管子师刘仲的韵谱就有很大的不同。演奏不同乐器的乐师，读谱时会表现出各自不同的特点。李青韵谱时谱字与抄本基本一样，简朴持重，强弱分明，会把长音隐含的节拍律动强化出来。刘仲韵谱时跌宕流场，就多了好些“花音”。

例 10—31

《普庵咒》帽子

笙师李青、管子师刘仲韵谱 景蔚岗记谱

晋北乐师韵谱很少像河北音乐会的乐师那样，用阿、恩、诶、哇、呀、欧、哈等衬腔字韵谱，所谓“阿口”、“哼哈”韵谱法在晋北没有普遍性。

四、眼无定处，听人自用

有人认为字谱点板不点眼是记谱法上的一大缺陷，这只是事情的一方面。从另一方面说，点板不点眼给后人留下了发展创新的空间。先师个人艺术实践的结晶，通过口授面传和耳濡目染对后人产生潜移默化的影响，而不把它凝结在字谱里束缚后人。朱载堉的“谱无定法，勿惮改定润色”，乃是画龙点睛之语。

刘仲若拘泥抄本上的谱字和师傅口传的板眼，就不可能有自

成一家饶有韵味的演奏和韵谱。他既循蹈谱字板位有定之规矩，又不被之束缚，对谱字进行富有创造性的新组合，正是字谱的“眼无定处，听人自用”给他提供了可能。从例 10—32，我们可以领略到刘仲在抄本谱字的基础上，是如何展现自己的即兴创新才能的。中央音乐学院胡志厚教授听了刘仲的演奏，感叹道：“民间乐师这种非凡的即兴创新才能，是他们在长期艺术实践中不断积累提高，才能如此得心应手炉火纯青。这是中国传统音乐中非常宝贵的一笔财富，如何从理论上总结和继承，是一个亟待深入探讨的课题。”

例 10—32

《普庵咒》

刘仲韵谱 景蔚岗记谱

钞本谱字

刘仲读谱

如果抄本中的字谱板眼严格规定下来，从记谱法上说是完善了，音乐却僵凝成一具缺乏生命活力的木乃伊，民间乐师的创新才能必然受到束缚。当然，在严格意义上说，就是最详尽的乐谱也不过是“标志着一种不精确的草图式的社会约定”，中国的民间乐师要求艺术才能自由驰骋的更大空间，追求个性的充分张

扬。刘仲说：“你和他吹得一样就没意思了。”凡是有才华的民间乐师，都不满足于拘泥地把谱字奏成音响，他们的艺术实践是充满生命活力的积极创造和自我审美的高度统一。中国民间传统音乐就是在这样的氛围里透散出勃勃生机和活力。一首《八拍子》，一代又一代的乐师在演奏，衍生出许多变体，演奏了几十年、几百年，老百姓还是听得津津有味。传统音乐不以乐谱写定的形式而凝固，字谱的“眼无定处，听人自用”，正是传统音乐的生命活力所系，移部不换形法则的体现。

第五节

抄本字谱中的调转换

一、套曲中的调转换

晋北笙管套曲中的调转换是很普遍的。以公主寺《曲本日用》为例，抄本中抄有完整的《普庵咒》套曲，并没有调转换的相关标记，实际却存在着频繁的调转换。聆听五台山台外佛乐班演奏的笙管套曲《普庵咒》（《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》没有收录），与《曲本日用》字谱是吻合的。该佛乐班中有两位乐师是与繁峙公主寺有师承关系的僧人，一位是管子师仁亮（1927~），8岁出家公主寺，从小学习吹管。一位是笙师玄平（1942~），14岁出家秘摩岩，从公主寺仁贵和尚学习吹笙。

聆听僧人们的演奏，再仔细分析字谱，可列出《普庵咒》套

曲三大调转换的用调布局：

①《普庵咒》，起音是角音，谱字为“工”字，上字调。四股，变化重复一遍。

②《千声佛》，起音是宫音，谱字为“合”字，本调。

③《五声佛》，起音是羽音，谱字为“工”字，本调。

④《小桃红》，起音是角音，谱字为“乙”字，本调。

⑤《绕佛座》，起音是宫音，谱字为“尺”字，尺字调。

⑥《山坡羊》，起音是羽音，谱字为“乙”字，尺字调。

⑦《采茶歌》，起音是宫音，谱字为“合”字，本调。

二、只曲中的调转换

从字谱看，一首只曲没有调转换，好像是一调始终，实际隐含着调转换。现举五台八大套中的《八拍子》（第一段）和《月儿高》为例。

《八拍子》（第一段）“正曲”是本调（宫=合=E），结束于本调徵音（B），反复一遍；“尾”转为尺字调（宫=尺=B），结束于尺字调宫音（B）。《月儿高》“正曲”是上字调（宫=上=A），第42小节结束于上字调宫音（A），3小节过渡，进入“尾”部，转为本调（宫=合=E），结束于本调商音（ $\sharp F$ ）。见例10—33《八拍子》和例10—1，例10—34《月儿高》和例10—26。

例 10-33

八 拍 子

(第一段)

景蔚岗译谱

♩ = 150



例 10-34

月 儿 高

上字调 (宫=上=A)

景蔚岗记谱





注释：

① 中央音乐学院民族音乐研究所编辑《中国音乐史参考图片》（第四辑），音乐出版社 1957 年版，北京。该谱页本是山西五台县张汝琳《八大套》手抄本中的《八拍子》，非五台山寺院所传。

② 杨荫浏《工尺谱的翻译问题》，中央音乐学院民族音乐研究所丛刊《民族音乐研究论文集》（第一集），音乐出版社 1956 年版，第 83 页，北京。

③ 佛教四大名山：山西五台山，浙江普陀山，四川峨眉山，安徽九华山。

④ 景蔚岗《中国传统笙管乐申论》（博士学位论文），中央音乐学院音

乐学系, 2004 年 12 月, 第 30 页, 北京。

⑤ 同 4。第 1~2 页。

⑥ 景蔚岗《“山西八大套”名实辨正》,《音乐研究》2004 年第 1 期,第 42~51 页。

⑦ 采自韩军《五台山佛教音乐》图片资料,山西人民出版社 1993 年版,太原。

⑧ “福寿堂”、“永安堂”都是五台山塔院寺寺设书房的名称。

⑨ 中央音乐学院音乐理论系 1978 年复印该手抄本,封面题《山西八大套工尺谱(田元喜存谱)》。

⑩ 杨荫浏先生抄录本封面题“五台山僧寺流传宋时乐谱”,抄本折页处写“国乐八大套”,所抄乐谱确是山西五台八大套。杨荫浏先生在抄本首页题有相关说明文字。

⑪ [宋] 沈括《梦溪笔谈》(全本),时代文艺出版社 2002 年版,第 259 页,长春。

⑫ 《中国音乐词典》,人民音乐出版社 1984 年版,第 119~120 页,北京。

⑬ 图 6、图 7 采自刘东升、袁荃猷编《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社 1988 年版,第 112 页,北京。

⑭ 有说工尺谱中“一”字比“乙”字低八度,参见杨荫浏《工尺谱浅说》,音乐出版社 1962 年版,第 2 页,北京。

⑮ 参见杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石创作歌曲研究》,音乐出版社 1957 年版,第 17 页,北京。

⑯ 陈克秀《雁北笙管乐的调查与研究》(硕士学位论文),中国艺术研究院研究生部,1993 年 10 月,第 11~12 页,北京。

⑰ 同 16。第 38 页。

⑱ 同 16。第 37 页。

⑲ [明] 朱载堉《乐律全书·卷十九》,上海商务印书馆 1935 年版,第 38 页,上海。

附录:

部分僧道俗抄本中笙管乐曲目目录

1. 《曲本日用》

《秘摩岩》、《月儿高》、《大乘经》、《挂金锁》、《西方赞》、《使方记》、《绕佛道》、《柳亲娘》、《六字真言》、《千声佛》、《大开门》、《大孤魂条》、《小孤魂条》、《过七星》、《花言会》、《小开门》、《各念千声佛》、《跌落金钱》、《普庵咒》、《五声佛》、《小桃红》、《绕佛座》、《山坡羊》、《采茶歌》、《乙字普庵咒》、《亲家母》、《顶嘴》、《铜锣鼓》、《凡字普庵咒》、《工字山坡羊》、《叨叨令》、《走马》、《板儿》、《折桂令》、《水仙枝》、《沽美酒》、《闹堂》、《合字三宝赞》、《尺字三宝赞》、《上字三宝赞》、《工字五方结界》、《小乙字五方结界》、《乙字五方结界》。

2. 《神曲全部》

《方便赞》、《玉福荣》、《回胎》、《太平年》、《花儿开》、《判官帽》、《到春来》、《十三枪》、《上天台》、《顶花碗》、《一恁号》、《风雪梅》、《拔葱》、《割韭菜》、《将军令》、《闹元宵》、《小白门》、《十翻儿》、《万年花》、《无头归》、《哼灯蛾》、《柳青娘》、《两句半》、《绣荷包》、《朝天子》、《半疋布》、《水龙尾》、《劝君悲》、《连达序》、《柳妖精》、《粉红莲》、《寄生草》、《阳州歌》、《蛾郎儿》、《达子令》、《银钮丝》、《八板儿》、《吹四调》、《柳荷叶》、《刀禅碾月》、《道反京》、《四合牌》、《五声佛》、《雁过南楼》、《宜春令》、《叠落金不》、《四大景》、《糯米花》、《闹五更》、《银姐儿》、《进栏房》、《双背吊》、《西方赞》、《爬山虎》、《吊棒槌》、《一点红》、《水红花》、《小走马》、《驻马听》、《罕东山》、《醉太平》、《蛾郎儿》、《佛功德》、《小桃红》、《三更子》、《乐章》、《锦上花》、《普庵咒》、《鱼闹莲》、《打马》、《山坡羊》、《妻上夫坟》、《爬山虎》、《净瓶儿》、《丹花彦》、《玉皇赞》、《大走马》、《骂玉郎》、《感皇恩》、《上谯楼》、《经赞儿》、《太上诵》、《小供养》、《中山神咒》、《灯赞儿》、《千声佛》、《浪淘沙》、《奠茶》。

3. 《音乐谱》(7套笙管套曲, 1套唢呐套曲)

第一套《推轱辘》:《推轱辘》、《扑地蜂》、《王大娘》、《寄生草》、《跌断桥》、《茉莉花》、《不知名》、《吊棒槌》、《八板儿》。

第二套《青天歌》：《青天歌》、《驻马厅》、《山坡羊》、《朝天子》。

第三套《真言》：《真言》、《五声佛》、《跌落金钱》、《散八音》、《看东山》、《挂针儿》、《八拍子·其一》、《其二》、《其三》、《其四》、《其五》、《其六》、《其七》、《其八》、《未了辞》。

第四套《豹厦台》：《豹厦台》、《柳妖精》、《到春来》、《到夏来》、《万年花》、《到秋来》、《到冬来》、《月儿高》、《西方赞》。

第五套《劝进杯》：《劝进杯》、《绵搭絮》、《净瓶儿》、《走马》、《鱼儿乐》、《采茶歌》。

第六套《剪灯花》：《普庵咒》、《四字爬山虎》、《剪灯花》、《尺字爬山虎》、《看东山》、《八拍子·其一》、《其二》、《其三》、《其四》、《其六》、《其七》、《其八》、《鹅郎子》、《八拍子·其八》、《未了辞》。

第七套《十二层楼》：《十二层楼》、《夜过南楼》、《麦穗黄》、《王大娘》、《三头五合东》。

第八套《大骂玉郎》（喷呐套曲）：《大骂玉郎》、《醉太平》。

第十一章

潮州二四谱

第一节 潮州二四谱记谱法述略

第二节 潮乐腔、谱关系及传承方式

.....

第一节

潮州二四谱记谱法述略

潮州二四谱是流行于广东潮州和福建漳州地区的一种弦乐器记谱法。属于古弦索谱。用二至八的七个数字来表示乐器的弦位，因为弦各有音，依据定弦的音高用方言读唱而形成具有音阶概念的方言数字乐谱。因取其中二、四两字为代称，故叫做二四谱^①。

一、谱字及其读音

潮州二四谱以七个中国数字：二、三、四、五、六、七、八为基本谱字，它们相当于工尺谱的“合四上尺工六五”和简谱的“5 6 1 2 3 5 6”。这七个谱字要用潮州方言来唱念，读音为^②：

例 11-1

二四谱：	二	三	四	五	六	七	八
汉字切音：	日依	思阿	思依	额欧	乐阿儿	雌乙	波喔依
国际音标：	zi:	sŋa:	si:	ŋəu:	lɿ:	tʃi:	boi:

二、由弹奏手法的变化而构成不同的调式音阶

二四谱用于演奏时还必须配合一些弹奏的手法，如轻三六、重三六、活五、反线等加以变化。“三、六”两音在演奏时可以相对地“轻、重”，“五”音可以奏“活”（按颤）。这些音位的

“轻”、“重”、“活”按之后要有韵味，即所谓“一音数韵”，艺人常作回揉滑的处理。“活五”的“五”（即 re 音），韵味更讲究，回揉按滑的幅度更大。所以，用二四谱记录的乐曲必须标明“轻三六”、“重三六”、“反线”、“活五”或“轻三重六”，方能准确唱奏。其谱字变化情况与工尺谱和简谱的对照情况如下^⑤：

例 11-2

二四谱		二	三		四	五		六		七	八
工尺谱		合	四	乙	上	尺		工	凡	六	五
简 谱	轻三六	5̣	6̣		1	2		3		5	6
	重三六	5̣		↓ 7̣	1	2			↑ 4	5	6
	活五	5̣	6̣	↓ 7̣	1	2	~ 2		4	5	6
	轻三重六		6̣		1	2			↑ 4	5	6

（一）轻三六：全称“轻三轻六”，简称“轻六”。意指“三六”两音不变，以 sol、la、do、re、mi 为骨干音组成五声音阶曲调，si、fa 起润饰作用或作为偏音出现^⑥。曲调情绪明朗、轻快，如潮州弦诗乐《平沙落雁》、《游西湖》、《凤求凰》、《五连环》等。

（二）重三六：全称“重三重六”，简称“重六”。表明“三六”两音必须加重，使之升高为 ↓ si、↑ fa，构成 sol、(la)、↓ si、do、re、(mi)、↑ fa、sol 的音列，在这个音列的旋律中，“↑ fa”、“↓ si”是旋律框架中色彩与个性表露的一个重要组成部分。非骨干音 la、mi 起装饰音、过渡音作用，处于从属地位^⑦。情绪较为深沉含蓄，有时悲怨，如潮州弦诗乐《昭君怨》、《寒鸦戏水》、《月儿高》、《小桃红》等。

（三）活五：全称“活三五”，意指“三、五”两音必须活奏，演奏时使其音高发生颤动而圆活滑动、润指绰注，产生不稳

定效果，尤其是“五”音（即简谱的 re 音）要用较大幅度的揉滑指法。王耀华教授曾请中国音乐研究所顾伯宝、徐桃英对《福德词》的“活五”作过测试，其颤动幅度在 20 音分上下。此外，“三”音奏为 \downarrow si，音阶结构为：sol、la、 \downarrow si、do、 \uparrow re、 \uparrow fa、sol^⑥。由于活五调是由六声音阶组成的，没有工尺谱的“工”音（即简谱的 mi 音），故也称绝工调。曲调情绪多凄清、悲怨、哀愁。如潮州弦诗乐《柳青娘》、《深闺怨》、《福德词》等。

（四）轻三重六：它是近代一些民间音乐演奏者在演奏过程中，逐渐演变而成的一种比较具有地方音乐特色和时代特点的曲调。轻三重六是轻三与重六的混合，它把轻三六的六改为重六（即将简谱的 mi 改成 \uparrow fa），使它既有轻三六的“轻三”的特点，又有重六调“重六”的味道，成为独具一格的曲调。如潮州弦诗乐《出水莲》等。

从以上分析可以看出，“轻、重、活”，既是一种演奏手法，也是二四谱中的谱字和乐音。同一首二四谱乐曲，由于其中“三、六、五”三个音不同的演奏手法，就会唱奏出四种不同调性的曲调。曲调的情绪气氛也随着调性的变换而产生变化。以《梳妆》中的十一小节为例，便可一目了然：

例 11-3

$\overset{\circ}{\text{四}} \overset{\circ}{\text{三}} \quad \overset{\circ}{\text{四}} \overset{\circ}{\text{二}} \quad \overset{\circ}{\text{四}} \overset{\circ}{\text{三}} \quad \overset{\circ}{\text{四}} \overset{\circ}{\text{五}} \quad \overset{\circ}{\text{三}} \overset{\circ}{\text{四}} \quad \overset{\circ}{\text{五}} \quad \overset{\circ}{\text{六}} \overset{\circ}{\text{七}} \quad \overset{\circ}{\text{六}} \overset{\circ}{\text{五}} \quad \overset{\circ}{\text{四}}$

轻三轻六：| $\underline{1\dot{6}}$ | $\underline{0\dot{1}}$ | $\dot{5}$ | $\underline{1\dot{6}}$ | $\underline{0\dot{1}}$ | 2 | $\underline{\dot{6}1}$ | 2 | $\underline{3\dot{5}}$ | $\underline{3\dot{2}}$ | 1 |

轻三重六：| $\underline{1\dot{6}}$ | $\underline{0\dot{1}}$ | $\dot{5}$ | $\underline{1\dot{6}}$ | $\underline{0\dot{1}}$ | 2 | $\underline{\dot{6}1}$ | 2 | $\underline{4\dot{5}}$ | $\underline{4\dot{2}}$ | 1 |

重三重六：| $\underline{1\dot{7}}$ | $\underline{0\dot{1}}$ | $\dot{5}$ | $\underline{1\dot{7}}$ | $\underline{0\dot{1}}$ | 2 | $\underline{\dot{7}1}$ | 2 | $\underline{4\dot{5}}$ | $\underline{4\dot{2}}$ | 1 |

活 五：| $\overset{\vee}{\underline{1\dot{7}}}$ | $\underline{0\dot{1}}$ | $\dot{5}$ | $\overset{\vee}{\underline{1\dot{7}}}$ | $\underline{0\dot{1}}$ | $\overset{\vee}{\dot{1}2}$ | $\overset{\vee}{\underline{\dot{7}1}}$ | $\overset{\vee}{\dot{1}2}$ | $\underline{4\dot{5}}$ | $\underline{4\dot{1}2}$ | 1 |

可见，一首乐曲可以通过改变特性音进行调性的转换和变奏，达到旋律色彩的不断变化和发展。这可谓是二四谱变化的一大特色。将一首乐曲用不同特性音级转换来进行变奏时，一般规律为轻三六乐曲可以转为重三六、轻三重六、反线；重三六乐曲可转为轻三六、轻三重六、反线、活五；活五乐曲可转为重三六、轻三六。

三、二四谱的板式记号

以二四谱记谱的乐曲开头还标有各种板式，即相当我们常说的拍子记号。二四谱的板式主要有以下几种：二板、头板、三板、拷打。

（一）二板：与戏曲音乐的一板一眼相同，可与二拍子相类比，译为五线谱、简谱时，可用四分音符为单位拍译谱，拍子记号为 $\frac{2}{4}$ 。

（二）头板：相当于戏曲音乐的一板三眼，乐曲演奏速度较慢，加进较多的花音，可与四拍子相类比，译为五线谱、简谱时，可用四分音符为单位拍译谱，拍子记号为 $\frac{4}{4}$ 。

（三）三板：与戏曲音乐的流水板相同，有板无眼，译为五线谱、简谱时，可用四分音符为单位拍译谱，拍子记号为 $\frac{1}{4}$ 。三板乐曲比较规整，多为正板起奏，即每一板都是从强拍开始，每一拍中，前半拍为强位，后半拍为弱位。

（四）拷打：同三板一样，每板一个拍子，译为五线谱、简谱时，拍子记号可记为 $\frac{1}{4}$ 。但是拷打多后半拍起奏，其节奏型改变了三板的强弱位置，后半拍成为强位，使句子断断续续。也有

写成“拷拍”。

四、潮州二四谱的板数及节奏记号

每一首以二四谱记写的乐曲开头，不但写出曲名、演奏手法和板式，而且还标有板数，相当于五线谱和简谱的小节数。过去板数的写法习惯借用潮州店铺记账的写法，即 |（或作一）、||（或作二）、|||（或作三）、×、8、 $\frac{1}{2}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 、 $\frac{11}{8}$ 、 $\frac{13}{8}$ 、 $\frac{15}{8}$ ……如 20 板写成 $\frac{110}{10}$ 板、68 板写成 $\frac{136}{17}$ 板、108 板写成 $\frac{108}{108}$ 板、43 板写成 $\frac{43}{43}$ 板，以此类推。

二四谱的节奏记号归纳起来有以下几种：

（一）在乐谱中落在每板强拍上的音，称为板字音或板字，可分为两种，即实板和腰板。

实板也叫正板，相当于五线谱和简谱的小节中第一个音。过去通常在这个音上点一点或是打个“×”，现在艺人抄谱时一般是画一个小圆圈。

腰板也叫底板或落后板，相当于五线谱和简谱的小节第一音是前一小节最后一个音的延长音或是休止符，用符号“L”来表示。

（二）记谱时留下一点空隙来表示这个音的时值相对延长，这里的空隙成为一种时值符号，延长多少时值要根据具体乐曲的板式来判断。

（三）在二四谱中，为了表示时值相对短些时而把谱字写小点，如《弄月花》（活五、二板、二十板）。

第二节

潮乐腔、谱关系及传承方式

“骨谱细腔，谱简声繁”的腔、谱关系是我国古代音乐、民间音乐的共同特点，在我国许多古老的民间乐种和有关古代音乐的文献中都可以看到。这些精约简明的骨谱中包含着广博深邃的内容。潮州二四谱虽是仅记乐曲旋律的骨干音，但在实际演奏时，可塑性很强，人们可在骨谱的基础上进行加花、减花、采花、造句、变奏等再创作。各种独特的装饰音繁声傍出，远非谱中的谱字可以表现。

一、念谱法中所体现的谱与腔的关系

潮州二四谱是潮剧声腔、文畔伴乐、潮州弦诗乐的唱奏之本。同时又把二四谱叫做“弦诗”，也就是可以把曲谱当成吟诵的“诗”来仔细品味。吟、念谱最主要的是掌握曲调的神韵。民间艺人有“一音三韵”之说，先从语言的吟、念入手，将乐曲吟背入心，得之于心，寓之于手，以曲带功，力求把曲调的味道演唱、演奏出来。能否使乐曲动听及韵味处理得恰到好处，很大程度取决于艺人的造诣。同样的曲谱，因感觉不同，演奏的效果也是全然不同的，故常言道谱可传而心法之妙不可传也。历代艺人传授乐曲是以二四谱的读谱法口传心授，并且唱出很动人的“味道”来。口传心授一经唱出味道，除弦诗乐的领头乐器二弦外，

在其他任何一种丝弦乐器上（甚至扩大到唢呐和笛上）都能演奏出这种潮州特有的风格韵味^⑦。其动人的韵味，首先表现在以潮语音韵来唱念二四谱的五个基本谱字，即“二、三、四、五、六”；其次，谱字中的“轻”、“重”、“活”，在演唱、演奏之后要有韵味，即所谓“一音数韵”。如 $\overset{\curvearrowright}{\underset{\cdot}{\text{A}}}_7$ 音是在 7 至 $\flat 7$ 之间迂回波颤揉滑而获得韵味。由于地方语言而产生地方音乐的音韵，虽然谱字在演唱、演奏时有“轻”、“重”、“活”之分，但其乐音所表现出的音韵是没有固定性的，这也是二四谱的特点。从乐理上说：“物体发出者为声，声外之声为音，音外之音为韵。”所以二四谱历代老艺人都非常重视声、音、韵。认为有声无音、有音无韵不成乐。因此对二四谱的每个音都不能够在谱详明其音韵，只有在艺术实践经验不断的积累中体验其中之妙韵^⑧。二四谱是潮剧声腔、文畔伴乐，潮州弦诗乐这种独一无二的念谱法，它要结合地方的语言，才能念出其间的乐韵。用简谱和工尺谱都无法念出这些潮乐的音韵。特别是“活三五调”的音调和潮语腔调十分密切，因唱词语音升降而产生音调圆活多变，只有念二四谱才能读出旋律的乐韵味道。

二、“三、六、五”谱字中所体现的谱与腔的关系

用乐器弹奏“活五调”乐曲时，“三”、“五”两音还要作特殊的滑音处理。“三音”要在 si 与 do 之间回旋，如果按得太轻，变成轻六，按得太重，变成重六。“五音”是个不稳定的颤音，轻滑无味，重滑又变味，按得太死则变成死五。所以演奏这两个音除要求特定音准外，还要求颤动均匀、连贯，要在动态中表现两音。“活五调”乐曲除“三五”两音要特殊处理外，其他各音还要作相应轻度滑奏，以保持色调的统一，这也是它的独特之

处、高难之处^⑨。还应该强调的是，在“轻三六”的乐曲中，由于加花或调式音阶的发展也常出现六声、七声，如 fa、si 两音较多作为偏音（在加花时作为正音的上下邻音）出现，但也可作为正音出现，即所谓的“轻中有重”。而在“重三六调”中，六声、七声音阶更为常见，但重三六调的最本质特点在于“三”、“六”两音的重按弦并加揉滑所获得的风格韵味，使乐曲演唱、演奏上更加深刻。

三、演奏手法所体现的谱与腔的关系

从弓弦乐器的弓指法，弹拨乐器的演奏法中也充分体现了对于风格音韵的追求。如领奏乐器二弦的指法移植了古琴的指法名称，取“吟、揉、绰、注”四法作为纲领。所谓“吟”者即按本音，上下密速摩荡，范围不可过长，需在本音的上下各半音之内，“活三五”的“五”音最常用此法；“揉”即揉指，也名摇指，指按本音，使劲按揉，松紧密接；“绰”者即从高音抹至本音，高音范围需在二度之内；“注”者即从低音抹至本音，低音范围也需在二度之内，并由此变化衍生^⑩。丁思益先生曾著文论述，归纳起来还有“进指”、“退指”、“顿指”、“荡指”、“抹指”、“撞指”、“引指”、“牵指”、“退引指”、“带指”、“退牵指”、“转指”、“努指”、“飞指”、“颤指”等。各种指法，灵活运用，它们所造成的音响效果，附属于乐音，为乐曲增添不少韵味。这些古谱经过艺人饱含感情的演奏，其神韵悠远飘逸。

四、变奏手法所体现的谱与腔的关系

古老的二四谱，简单地记录着乐曲的基本曲调和基本节奏，它给演奏者留下了广阔的发挥余地。以二四谱记录的同一首乐曲，用不同的乐器演奏，会产生不同的旋律；用同一种乐器，不

同的演奏者会产生不同的旋律；即使是同一乐器，同一演奏者，在不同的时间内的演奏，也会产生不同的旋律。究其原因，主要是变奏手法起作用。以下试分析其主要变奏手法，以窥其谱与腔的关系。

（一）加花的变奏手法：“加花”是“加减花音”的简称，对乐谱中的音起着润饰、丰富的作用，使旋律线条富于变化，并产生其独特的风格特色。最常用的加花手法有：

1. 经过音加花：即在骨谱跳进的旋律进行中，加入一个或几个音，使旋律变成级进。或者在标有“轻三六调”的乐曲中，用 si、fa 两音作为经过音；在标有“重三六调”的乐曲中，用 la、mi 两音作为经过音。

2. 跳进音加花：有时骨谱中多级进，曲调比较平缓，这时插入一些跳音，能使旋律变得活泼跳跃。

3. 倒把跳音加花：有些乐器常把乐音提高或降低八度倒把演奏（有些是由于受到乐器定弦、音域的限制），长期以来已经形成一种风格，具有特别的韵味和情趣。

4. 唤头音加花：在乐句开始之前，先出现该乐句首音的上方邻音或更多的音，通常为领奏乐器所奏，以提示其他乐器整齐地进入合奏。

（二）板式发展的变奏手法：一首潮州二四谱的乐曲，可以通过加花变奏进行扩展，也可对旋律进行压缩，从而产生“头板”、“二板”、“拷打”、“三板”等不同板式。“头板”由于速度慢，可加入较多的花音。“二板”一般为中速，可加的花音相对少些。“拷打”和“三板”的乐音多由“头板”或“二板”中的旋律压缩而来。一首二四谱通过潮州民间艺人的演奏，都可以进行这种板式的变化而衍变成多首乐曲。如“二板”曲放慢加花变为“头板”曲；“三板”曲放慢加花变成“二板”或“头板”曲；

“头板”减花加快变成“二板”曲等。这种板式发展手法也是潮州音乐特有的一种变奏手法，许多乐曲用这种手法发展之后就成为具有“头板”、“二板”、“拷打”、“三板”的套曲形式。如《柳青娘》轻六可分为《柳青娘》轻六 头板 三十板、《柳青娘》轻六 拷打 三十板、《柳青娘》轻六 三板 三十板等。

(三)“催”的变奏手法：“催”是潮州音乐独有的变奏发展手法。在音乐进行中，习惯在慢板加花奏完一曲之后，根据速度的快慢，采用相应的一种节奏型，并在这个节奏型上进行即兴变奏，叫做“入催”。许多乐曲都可以用几种或十几种催法来变奏，因为一种节奏型的催法就可以变奏成一首新的乐曲。常见的有“单催”、“双催”和“双叠催”。

1. 单催：即将原旋律作一系列连续八分音符进行，如《双狮戏球》中的第（二）段：

例 11-6



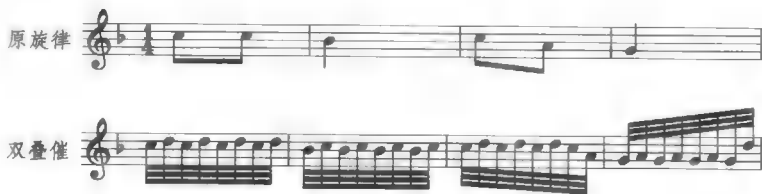
2. 双催：即将原旋律作一系列十六分音符进行，如《双狮戏球》中的第（八）段：

例 11-7



3. 双叠催：即将原旋律作一系列三十二分音符进行，见下谱例：

例 11—8



第三节

潮州二四谱的文化内涵

潮州二四谱至迟在唐代以前就流行于广东潮州、福建漳州等地区^①。闽南艺人称之为“算账谱”，是一种历史悠久的古乐谱。乐谱中体现了地域和时代文化的积淀。

一、二四谱源流的几种说法

二四谱是沿用已久的当地特有的古谱。二四谱是以什么为依据而产生的呢？这是许多学者争论的问题。其中有代表性和影响的说法可以归纳为以下几种：

（一）关于出自古筝索弦谱的说法

1980年第3期和第4期《音乐研究》刊登了曹正先生《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》一文，文中认为唯有古

箏作为二四谱记谱法的根据最为恰当。关于二四谱是以箏这件乐器为根据的记谱法的说法，着眼点在于“轻”“重”“活”三个字上，这是其他乐种乐器所望尘莫及的，只有“急弦促柱、变调改曲”的箏才具备这样的条件。文中写道：“以箏为根据的二四谱，究竟始于什么年代？文献不足，很难肯定。但是推论到唐代以前，以至上溯到汉、魏，还总可以说明一些问题。再就盛唐时期由我国传到日本的箏而言，当时不仅传去了乐器，演奏法、记谱法和乐曲，也毫无疑问地随之传入日本。第一，以日本正仓院保留的复原的唐箏标本和现代流行日本民间的十三弦箏以及唐代乐曲《越天乐》等，都是有力的物证；第二，日本箏定弦法（包括演奏指法等）和对箏的构造解释传说等，也都是以中国箏为依据；第三，日本箏的定弦，依照《教训钞》的记载，是用仁、义、礼、智、信、文、武、斐、兰、商、斗、为、巾十三个汉字代表十三弦箏的弦位和音名，其具体箏谱则用一二三四五六七八九十斗为巾来记谱。”结论是“传到日本的十三弦箏，由第二弦开始为最低音之弦”；“再和潮乐二四谱联系起来看，二四谱由二始，是没有把这个后来占为首位的一弦加入这个行列的结果吧！”^⑩

1984年，西安音乐学院学报《交响》第三期，刊登了何昌林先生的《秦乐与潮乐》一文写道：“十三弦秦箏谱是一种什么样的乐谱，这可以由唐传日本的十三弦箏谱来加以印证，因为这种乐谱早在唐代就传到了日本，并且应用至今，潮箏谱二四谱，实十二弦清商箏谱，这是由十三弦秦箏谱简化而成。”结论是：“因此箏谱（二四谱）应该是南朝覆灭后（589年后）才产生的十二弦清商箏谱，这种记谱法，有可能产生于公元七世纪初，长安、洛阳一带的十三弦秦箏谱的传入潮汕。”

1982年第四期的《民族民间音乐研究》刊登了林毛根先生

的《谈二四谱》一文，文中写道：“二四谱原是箏谱还是弦谱？至今未有定论。它是五声音阶乐谱，从音位排列到乐谱标记符号看，是由箏谱扩展到诗谱的可能性较大。二三四五六符号合箏的五声音阶弦序的排列，而拉弦乐器只有两根弦，用它来解释说不清楚。而二四谱中的轻三六、重三六、活三五诸调，只有箏才解释得明白。”^③

1999年第1期的武汉音乐学院学报《黄钟》刊登的赵毅先生的《古筝早期谱式与弦式流变脉络》一文，文中写道：“至今仍流传于广东潮汕地区和福建漳州一带，为潮州弦诗等乐种记谱的‘二四谱’，是古代弦乐器的‘奏法谱’的遗存。‘二四谱’中古箏的基本弦式与唐十三弦箏的常用弦式在弦位数字和音级上都是相同的。前文已经提及，唐十三弦箏弦位‘一’的音高实质是弦位‘二’上方四或五度音，弦位‘二’在音高上是最低音。‘二四谱’也正是以‘二’来写最低音弦位，这些与以《仁智要录》为实例的唐代数字弦位谱式似有一定的渊源关系，‘二四谱’可能是这一谱式遗存于世的变体。”同样，在1987年第1期的《民族民间音乐》刊登的陈应时先生的《传统潮乐为何缺“轻三重六调”》一文中，也认为“二四谱和唐传日本的十三弦箏谱有直接的联系，或者说二四谱是简化了的十三弦箏谱。”

1979年，香港书店出版了陈蕾士先生的《潮乐绝谱二四谱源流考》一书。书中写道：“唐朝制箏为十三弦，十三弦分高低的‘古今谱法’两套音阶，潮州自古用箏为弹词伴奏乐器，且采用十三弦箏中之一套音阶，作为一般性乐谱及歌唱谱，因此，潮州乐谱与日本箏谱便大同小异矣，且所根据者俱是唐代箏制。”结论是“二四谱是伴奏弹词的箏谱”，“潮州乐谱与日本箏谱同源及二四谱与唐箏定弦符合”^④。

(二) 为记录潮音潮调而创设的二四谱

这种说法主要见于1994年第3期《音乐研究》苏巧箏《潮州二四谱探源》一文：“潮人用土音来唱南北曲，由于语音的变化，韵律自然不同，原来曲牌的乐音变成潮音潮调，必然会有变化，为了沟通，为了传习，必然要用一种符号去记录这些变化了的南北曲，最简单、最方便、最容易统一的符号就是数字。将一二三四五六七八九十十个数字，用潮音读出，按顺序逐个进行遴选，其中，一有两种读法，一的正音读法是 Yi，与工尺谱中的乙同音，容易相混。一的土音读法是仄声 Ze，发音快、短，没有韵，不具备做乐音的条件，这样，一字没有被潮调取用。从二开始，接三四五六，正好对应工尺谱一个八度之内的排列。工尺谱中有乙、凡两个变音，潮人不用数字去表现，将它看成是正音的变体，用轻、重的手法来加于区别，这样就形成

合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
二	轻	重	四	五	轻	重	七	八
	三	三			六	六		

的排列顺序。”结论是：“二四谱为记录潮调而生，潮调就是潮地的古调。”

(三) 关于出自弓弦乐器谱的说法

1984年第三期的《中国音乐》刊登了陈天国先生《对‘二四谱’的几点意见》的文章。文中写道：“我认为‘二四谱’和由之而产生的调性变化，既不是来之古琴，也不是来之古筝，而是来之潮州丝弦乐。”他列举了六个原因，其一，二四谱原存在于丝弦乐之中，所见到的二四谱都是丝弦乐合奏的基本谱。其二，老艺人向来强调演奏器乐要把诗谱读背，读出味来才能奏出味来。二四谱中之“轻”和“重”，据已故二弦名师蔡戊子先生说，是“轻读”和“重读”的意思。其三，据了解，潮汕地区懂

得古琴和琴谱的人极少,这种情况与潮汕地区老少皆知有二四谱的社会现实相去万里。其四,“活五”调在潮州俗语叫“揪五”。这个“揪”指的是弓弦乐器的揉滑指法。其五,二四谱是用潮州方言唱念的,潮剧则是用潮州方言表达各种戏剧情感的方言音乐艺术,在使用由二四谱所产生的各种调性变化,以表达各种情感变化方面,潮剧音乐有极高深的造诣。假如二四谱是由古琴或古筝而来,这种乐器必然在表达方言音乐艺术方面,具有良好的作用。但自古至今未见此现象,潮剧中也未用过古琴或古筝作伴奏乐器。而丝弦乐器却在潮剧音乐中发挥了极好的作用,使整个音乐和剧情如此贴切,达到天衣无缝的境界。其六,二四谱这个九度的音域,对于声乐来说也是很窄的。然而这个音域却正是中国两根弦的弓弦乐器在原始阶段的音域。潮州椰胡至今也是这个音域。在潮州二弦出现之前,潮州丝弦乐用的是竹弦,竹管做的琴筒,木板面,两根丝弦,一个把位,也正是这个音域。

(四) 关于二四谱源流的探讨

以上关于二四谱源流的几种说法,谁是谁非,一直以来未有历史文字记载足以考证。有些说法因未能拿出更有说服力的证据而很容易被推翻。比如二四谱来自古筝的说法。其一,潮州弦诗乐合奏传统是不用筝的,合奏所用乐器以二弦领奏,加月弦、小三弦、椰胡、竹弦、琵琶、扬琴、秦琴、小笛等。潮剧中也未用过古筝作伴奏乐器。其二,至今都未见一份古筝专用的二四谱。古筝的音域很广,演奏时有很多八度应音,如“合六”、“四五”、“上仕”、“尺仄”、“工仁”等。这些八度应音在二四谱上根本无法表达。二四谱的音域很窄,向来也没有高低八度倒把的习惯,其要表达古筝乐曲是无能为力的。其三,二四谱与唐传日本箏谱是否同源?首先要弄清楚唐箏是什么样?唐传日本箏谱是什么样?唐十三弦箏是否流传到潮州?潮州古筝用的是什么谱?^⑤等

等问题。

古筝在历史上经过若干个发展阶段，从形状、规格、弦制、音乐功能等方面有很大的变化。唐代筝形式多样，有清乐筝、轧筝、卧筝、搗筝、弹筝、云和筝等。唐《通典》云：“今清乐筝十有二弦，他乐皆十有三弦。”十二弦筝承袭古制，弹奏清乐雅乐。民间教坊的俗乐，用的是增加了一根低音弦的十三弦筝。唐代流传到日本的俗乐十三弦筝，至今仍保存在日本奈良正仓院，形如瑟，是剡桐为体的结构，其中一唐筝的残片长 157.4 厘米，宽 23.6 厘米，木板厚 0.55 厘米，实际筝体还要大。从日本遣唐使准判官藤原贞敏到西安（公元 834～公元 840）拜师，返日后编写的《仁智要录》筝谱中可得知，十三弦排列弦位：“弦各从外计至于内，一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾。”并记有左右手弹奏的指法和符号。从中可以看到，唐筝谱是一字一音，一指一法，符号明确，音位、弦位、指法齐全的古筝专用谱。

唐俗乐十三弦筝流传到日本，但唐筝是否传到潮州呢？^⑨

首先唐十三弦筝和潮州古筝形态不同。唐十三弦筝承接十二弦筝的形制，形如瑟，剡桐为体，加低音一弦制成十三弦，头部尾部有平口岳山，没有弦轴，弦直接从岳山外的弦孔穿入到头部和尾部的弦槽之中。潮州古筝形如古琴，与别地不同，头大而短，琴身逐渐向尾部收尖，有肩、腰、额、冠，底部开有凤眼、瑶池、龙穴三个洞，是以古琴为本而制作的，筝体小，弧度大。其次，调性不同。十三弦筝弹奏的是俗乐二十八调。唐传日本十三弦筝有十三个调子品，后来在流传中逐渐统一到壹越调、平调、大食调这三个调系之中。日本学者林谦三先生的《东亚乐器考》一书记载这三种定弦如下：

例 11-9

壹越调	6̣	1̣	2̣	3̣	5̣	6̣	1	2	3	5	6	1̣	2̣
	b	d	e	♯f	a	b	d ¹	e ¹	♯f ¹	a ¹	b ¹	a ²	e ²
平调	3̣	6̣	1̣	2̣	3̣	5̣	6̣	7̣	2	3	4	6	7
	b	e	g	a	b	d ¹	e ¹	♯f ¹	a ¹	b ¹	♯c ²	e ²	♯f ²
大食调	6̣	2̣	3̣	♯4̣	6̣	7̣	2	3	♯4	6	7	2	3
	b	e	♯f	♯g	b	♯c ¹	e ²	♯f ¹	♯g ¹	b ¹	♯c ²	e ²	♯f ²

潮筝弹奏的是和其他乐器共同使用的一种在本地形成、发展的弦诗（即二四谱）。弦诗中有轻三六、重三六、活五、反线、轻三重六五种调，如前所述，潮州古筝没有专用谱。由此可见，唐传日本筝与潮筝没有可靠的关系，也看不出唐筝流传到潮州的痕迹，更谈不上唐朝的筝谱会传到潮州。二四谱与唐俗乐十三弦筝没有关系，与日本筝谱也不同源，若在谱符号的使用等方面有相同之处，可能只是不谋而合^⑤。

关于二四谱源流的探讨，对任何结论，都应该正视事实，不能过于武断，切忌片面，既不能“执其一点”，更不能“不及其余”的妄作结论。

二、潮州弦诗乐演奏程序中显现的唐宋乐韵遗风

以二四谱记录下来的潮州弦诗乐，是潮州音乐中流传最广泛、最具有群众性的乐种。传统的“弦诗乐”，结构严谨，段落分明。就大多数曲目而言具有 68 板^⑥及器乐音乐的鲜明特性，在头板基本段中有“起、承、转、合”的曲式结构逻辑。这种结构逻辑体现了我国古典诗、词、歌、赋创作传统的积淀，并在以下的变奏段落中，吸取了唐宋大曲的 撷（正撷）破、虚催、实催、促拍、袞遍至煞袞的某些特点。在潮州二四谱中表现为由单曲牌发展为具有严谨结构的板式变化规律：散板、头板、二板、

三板^⑨，由慢到快，层层推进。乐曲引子多为散板；接着是头板，头板（或称二板慢）为 $\frac{4}{4}$ 拍子，是乐曲主体部分，旋律不宜任意加花插字，弓弦乐器注意按音作韵和送弓，弹拨乐器注意点拍的配合；然后转为二板 $\frac{2}{4}$ 拍子、中速，一般比头板的节奏要快一倍或明显加快，可根据各件乐器的功能，较自由地添花加字；继而转入三板拷拍^⑩ $\frac{1}{4}$ 拍子单催^⑪，多用后半拍，形成垛句式的旋律特点；三板双催^⑫ $\frac{1}{4}$ 拍子，其特点是用多种“催”^⑬的手法把旋律反复变奏多次，速度逐渐加快，形成单催、双催，越来越快至煞袞结束。整个演奏程序继承了唐、宋大曲的格式。如潮州弦诗古曲十大套之一《昭君怨》^⑭以头板 68 板曲原形为基础，内部结构细分为起、承、转、合四段。起段 16 板，承段 16 板半，转段 20 板，合段 15 板半。先用慢速奏头板，开始时每分钟 28~32 拍，渐次稍快直至每分钟 72~80 拍；进入三板拷拍段，每分钟约 108~116 左右，仍严格保持 68 板，有板无眼；然后是十六分音符密集花奏快速双催段，越来越快，在终止前渐慢煞尾。整个演奏程序以 68 板 $\frac{4}{4}$ 拍单曲基本段为基础进行变奏，体现了唐宋大曲的格式，即从曲破至虚催、实催、袞遍、促拍、歇拍到最后煞袞的过程。

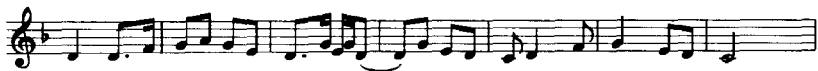
三、二四谱体现了民间丰富多彩的转调手法

二四谱通常在曲谱前面注有“轻六”（轻三轻六调）、“重六”（重三重六调）、“活五”（重三活五重六调）、“轻三重六”（轻三重六调）、“反线”等标记，这些即是根据二四谱中的某一谱字，

通过“轻”、“重”或“活”等变化演奏手法来实现不同的调式、调性的转换，以达到旋律色彩的不断变化和发展。其中与中国其他民间音乐的“借字”、“变凡”等手法有类似之处。在以一个调式音阶为基础的旋律发展过程中，会出现转调的可能性，并且某一种调式音阶的特性和旋法本身就给转调提供了一定条件和倾向，体现了民间存在着丰富的转调手法^⑧。

(一) 轻六调：在同一曲牌的多种变奏中，一般以“轻三六”为基础，以五正声进行为特点，有时由于加花演奏或旋律的变化可能出现两个偏音，但不改变五声性基本旋律特点。在乐器上以正线，即正调（F 宫系统）来演奏轻六调，它一般不存在异宫转调问题，但却存在暂离调的情况。由于旋律进行本身具有这种倾向或者艺人在演奏中处理变化，故意把 do 音换成 si 音，使音乐色彩发生变化，如轻六调二板《柳摇金》：

例 11-10



可以看出这里已从 F 为宫暂时离调到上五度的 c 宫系统。

(二) 重六调：由于“三、六”两音的重按，使之升高为 ↓ si、↑ fa，从而构成 sol、(la)、↓ si、do、re、(mi)、↑ fa、sol 的音列，显示出这个调的鲜明色彩。在加花演奏时 la 和 mi 两音仍然会出现，但它们只处在从属地位。而 ↑ fa、↓ si 两音则成为旋律框架中色彩与个性表露的一个重要组成部分。对这个调的调性研究，具体片段中带有两种可能：一种是明确移宫换调，即在乐曲进行中某一段落较为明确的往下属转调；另一种情况是似转非转，总的倾向是向下属作调性转移的。由于“三、六”的不同奏法影响着音位，并可能引起调性改变。在“重六调”中可能引起变化是“清角为宫”的第一次移宫，和“以闰为宫”的第

二次移宫^⑧。

(三) 活五调：同一曲牌由“轻三六”变为“活三五”，同时还伴随着旋律的移位。如《福德词》。(见例 11—11)

从活五调演奏的旋律特点并对照轻三六调的曲谱可发现，整首乐曲除个别地方作适当调整外，几乎都向下移位降低大二度（很明显地看出是由原来的 G 商转到下二度调 F 商），即调性作下二度转移。这个调的音列中包括重“三六”和“活五”音，只有两个稳定的音，从而使这个调具有特殊色彩。活五调委婉、深沉，曲调独特、韵味浓郁，长于表现悲愤、激越的情绪。

例 11—11

福 德 词



(四) 反线调：它是正线的对称，以弦索乐器二线的定弦反子为母而得名，如“5、2”定弦反线为“2、6”定弦，成为由轻

三六调的乐曲往下移五度，明确转到下属调，即以 F 调为正调，转到^bB 调去。在旋律进行中将轻三六调的谱中所有 mi 音改成 fa 音，并略作旋律调整。由正线变为反线，构成下属转调。乐曲情绪欢跃、轻快、富于幽默感。如传统弦诗乐曲《柳青娘》（见例 11—11）。

由例 11—11 可以看出，旋律以“重六”代替“轻六”，似“轻三重六”，旋律进行中与轻三六调大量接触下方五度宫系相反，“反线”却常接触上方五度宫系。经“反线”变奏后的旋律，一般较为轻快、活泼、富于幽默感。

例 11—12

轻三六调

反线调

（五）轻三重六调，是近代一些潮州民间音乐演奏者在演奏

过程中，逐渐演变而成的一种比较具有地方音乐特色和时代特点的曲调，它大大丰富了潮州音乐的表现力。轻三重六调是轻六调与重六调的混合，把轻六调的“六”改为重六，使它既有轻六调“轻三”的特点，又有重六调“重六”的味道，其效果介乎轻六调与重六调之间，成为独具一格的曲调。

注释：

① 中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐词典》，人民音乐出版社1985年第一版，第98~99页，北京。

② 陈天国、苏妙箏编著《潮州古谱研究》，花城出版社，2002年9月第1版，第9页。

③、④、⑤、⑥ 王耀华主编《中国传统音乐概论》，福建教育出版社，1999年9月，第272页福州。

⑦ 陈威《也谈潮州音乐的〈二四谱〉及几个调的“轻”“重”“活”和调性问题》，《音乐研究》1986年第一期。

⑧ 杨祥加《浅谈潮乐调式》。

⑨ 林毛根《潮州音乐的风格与活五调》（汕头首届——民间音乐花会）。

⑩ 蔡树航《丰富多彩的弦诗乐》（汕头首届——民间音乐花会）。

⑪ 曹正《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》，《音乐研究》1980年第四期。

⑫、⑬、⑭、⑮、⑯、⑰ 苏巧箏《潮州二四谱探源》，《音乐研究》1994年第三。

⑱ 全国其他乐种也极其常见，他不仅是一个板数问题，而且可以说是民间音乐中的一种体裁，一种曲体结构，或说是一种规格，68板的板式形成是在宋元南戏之后在南方发展、形成的规范化的曲式结构。

⑲ 潮州称 $\frac{4}{4}$ 拍为头板； $\frac{2}{4}$ 拍为二板； $\frac{1}{4}$ 拍为三板。

⑳ 潮州弦诗乐中一种有节奏特点的节拍形式专称，或称拷打，即后半

拍起音，形成一系列连续跳跃的切分节奏进行。

② 潮州弦诗乐中一种有节奏特点的音乐段落之专称。如将原旋律作一系列连续八分音符进行称为“单催”。

③ 如将原旋律作一系列连续十六分音符进行，则称为“双催”。

④ 潮州弦诗乐中变奏的统称。按照基本谱的音型进行加花、减字的原則，套用各种不同的节奏型来演奏同一首曲子，使一首乐曲在反复演奏中有多种变化。催的变化节奏型很多，普通有 50 种左右，常用的有 20 多种。

⑤ 陈威《潮州弦诗乐〈昭君怨〉研究》，《民族民间音乐》1987 年第四期。

⑥ 同①。

⑦ 同③。

第十二章

工尺谱之形形色色

第一节 多种样式的工尺谱及其总体特色

第二节 工尺谱的谱字音高、时值及其他

.....

第一节

多种样式的工尺谱及其总体特色

一、工尺谱的类别

历代以来，在诸多中国传统音乐记谱法中，工尺谱是被使用得最为普遍并且刊印出版乐谱数量最多的一种。对这种种类繁多的工尺谱，可以按照不同的标准、从不同的角度进行分类，以明确各类工尺谱的特点。

（一）从谱字书写方式看，大致可以分为：正楷工尺谱和半字谱两大类。

正楷工尺谱指的是用“合四乙上尺工凡六五乙仕”为谱字书写方式的记谱法，因各个谱字基本上用的都是楷书体，所以称之为正楷工尺谱。如：宋代沈括《梦溪笔谈·补笔谈》所记工尺谱谱字、陈旸《乐书》谱字、《辽史·乐志》谱字、《明史·乐志》谱字、清代《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》、冀中管乐谱、晋北笙管乐谱、昆曲工尺谱、湖南折子谱、广东音乐谱、《弦索十三套》工尺谱、一般通行之工尺谱等都属正楷工尺谱范畴。福建南音乐谱虽然在谱字内涵方面与一般工尺谱有别，但其书写方式与此基本相似，故亦可属于此类。

半字谱指的是用汉字之部首、偏旁或省略等类似于取其半边

为谱字来进行记谱。如：宋代朱熹《琴律说》、姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》、陈元靓《事林广记》等所载谱式以及西安鼓乐谱、山西五台山八大套谱、北京智化寺乐谱等。它们用“ム マー么ノ人フリスㄣ”及其变体作基本谱字。

(二) 从唱名体系看，有固定名标音和首调唱名标音两大体系。

固定名标音，就是各个谱字代表固定（或相对固定）的音位、指位，有固定（或相对固定）的音高。如：宋代沈括《梦溪笔谈·补笔谈》、朱熹《琴律说》、姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》、陈元靓《事林广记》等所载谱式以及福建南音谱、西安鼓乐谱、山西五台山八大套谱、北京智化寺乐谱、冀中管乐谱、山东吹打乐谱等。

首调唱名标音，就是各谱字只标示谱字之间的相对音程关系，其绝对音高根据所使用的调门来决定。一般说来，“合四乙上尺工凡六五”相当于“sol、la、si、do、re、mi、fa、sol、la”；常用的调门是“工尺谱七调”：小工调（D）、上字调（ $\flat B$ ）、尺字调（C）、凡字调（ $\flat E$ ）、六字调（F）、五字调（G）（又名：正宫、正工调）、乙字调（A）。

(三) 按民族、地区分的话，有汉族工尺谱，藏族工尺谱（如甘肃拉卜楞寺工尺谱），蒙古族工尺谱（如：清代康熙乾隆敕撰《律吕正义后编》宴饷乐箏吹乐章、番部合奏乐章的满蒙汉文箏吹工尺合谱），满族工尺谱（如：清代康熙乾隆敕撰《律吕正义后编》瓦尔喀部、回部的满汉文工尺合谱）；汉族又还有北京智化寺乐谱、河北“音乐会”乐谱、山西五台山八大套乐谱、陕西西安鼓乐谱、河南箏谱、辽宁抚顺福升堂鼓吹乐工尺谱、湖南折子谱、福建南音乐谱、福建北管工尺谱、广东音乐谱、江苏昆曲乐谱、苏南吹打乐谱、江南丝竹乐谱、皖西锣鼓工尺谱等。以

上不同民族、地域的工尺谱的共同特点是创造了许多与本民族、本地域音乐相适应的记谱符号，来反映该民族、该地域音乐的特征。

(四) 按主奏乐器看，可分为：琵琶工尺谱、笛子工尺谱、笙管工尺谱、三弦工尺谱、箏工尺谱、扬琴工尺谱等。其中，琵琶工尺谱有：明代《高和江东》琵琶谱、华秋萍琵琶谱、李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》、沈浩初《养正轩琵琶谱》、沈绍周《瀛洲古调》、刘天华琵琶谱、阿炳琵琶谱、福建南音琵琶谱等。笛子工尺谱有：昆曲工尺谱、苏南吹打工尺谱等。笙管工尺谱有：冀中管乐工尺谱、山西五台山八大套乐谱、北京智化寺乐谱、宋代张炎《词源》管色应指字谱、陈元靓《事林广记》管色指法谱等。三弦工尺谱有：清代《新□万宝全书》三弦谱、《弦索备考》中的三弦谱、近代杨荫浏《三弦谱》、中国艺术研究院音乐研究所藏《弦子全本谱》、《郭仲文手抄乐谱》等。箏工尺谱有：河南箏谱、山东箏谱、浙江箏谱、陕西箏谱、客家箏谱、福建诏安箏谱、潮州箏工尺谱、金灼南的家藏箏谱《箏谱集成》等。扬琴工尺谱主要有：广东台山丘鹤传《琴学新编》一、二集等。以上工尺谱的共同特点是一般都附有各乐器的演奏手法记号，与该乐器的性能和特点相适应。

二、工尺谱的总体特色

以上各种样式的工尺谱，虽有从谱字看的正楷工尺字谱与半字谱之分，从唱名体系看有固定名标音与首调唱名标音之别，各民族、各地域、各乐种的工尺谱为适应音乐特征的需要均有不同的变化，随着主奏乐器的不同也会附上各乐器互有区别的演奏手法记号，但是，综观古今各种各样不同类别的工尺谱，它们都有如下共同的整体特色。

（一）以工尺谱字记写音高，以点圈符号记板眼。

在正楷工尺谱中，普遍使用的是“合四乙上尺工凡六五”及其变体来记写音高；半字谱中，虽然书写方式改变为以原字的部首、偏旁或取其半，来记写音高，但是，“ムマ一么厶人フリエ可”仍然读作“合四乙上勾尺工凡六五”，因此，从实质上看，还是以工尺字记音高，只是有繁简、详略之体式的分别。

在各种传统工尺谱中，均以点号“、”为板，圈号“。”为眼。此外，尚有腰板“L”、底板“—”、赠板“x”、腰赠板“ix”、侧眼“△”、小眼“·”等记号。但板、眼内部若有多个谱字时，并不作更为细致的划分，亦即其时值记号较为概略。

（二）谱简音繁，口传心授。

谱简音繁与口传心授是一个问题的两个方面。谱简音繁指的是音谱关系。在传统工尺谱中，往往在乐谱的表现形式方面，谱字很少、很简练，只记几个骨干音的工尺谱字，可是实际演奏、演唱过程中，演奏（唱）者可以加上许多即兴创造，使实际音响变得更为丰富多彩、繁复缤纷（也有与此相反使用“减字”的情况），即所谓“乐之框格在曲，而色泽在唱”。于是引起同一乐谱因各人对乐曲体会的不同而产生不同演奏（唱）效果的情况。


谱简音繁与口传心授传承方式紧相关联。在中国古代（20世纪初叶以前），传统音乐的传承主要依靠的是口耳相传、师徒面授的方式来进行的。乐谱虽有音乐文化信息储存、文化传承等功能，但在其中作为帮助记忆的“备忘”，也是一种重要功能。以工尺谱字记下骨干音“框格”，旋律之色泽润饰、神情气韵则主要在师徒的口口相授之中，由传承者再行体察、领悟、创造、发挥。正是在这一系列过程的不断反复中，历代艺人、乐工、音乐爱好者为传统音乐的传承发展作出了自己的贡献。

或：上 尺 工 凡 六 五 乙 上 尺 工 凡 六 五 乙

半字谱的谱字比较多样，较具代表性的是宋代姜夔（约1155~1221）《白石道人歌曲》中使用的谱字和西安鼓乐谱字。

例 12-2

姜夔《白石道人歌曲》谱字：ムマ- $\frac{2}{3}$ ㄥ人フリ久六ゆ可

西安鼓乐谱的谱字：

无论是正楷工尺谱或者是半字谱，它们的谱字在实际运用过程中都有许多变化。现将汉族各地域、藏族的甘肃拉卜楞寺藏文乐谱、清代《律吕正义后编》中的满汉文工尺合谱、满蒙汉文工尺合谱等各种主要的工尺谱字列表如下：

例 12-3 工尺谱谱字总表

沈括 (1031 ~ 1095)《梦 溪笔谈· 补笔谈》	合 _四 下 _四 高 _一 上 _一 勾 _一 尺 _一 下 _一 高 _一 下 _一 高 _一 六 _五 下 _五 高 _五 紧 _五
陈旸 (1068 ~ 1128)《乐 书》	合 四 一 上 勾 尺 工 凡 六 五
朱熹 (1130 ~ 1200)《琴 律说》	人マ<ニ<レム工フ<リ<2开开开
姜夔 (1155 ~ 1221)《白 石道人歌 曲》	ム マ 一 公 _多 人 フ 久 夕

[illegible]

冀中管乐谱		合	の	一上	乙	マ	凡	ス	リ	一上										
晋北笙管乐谱		合人	マ四の	一上乙	人尺	マ	凡	六	五											
山东鲁西南鼓吹东谱		合	四	乙上	尺	工凡	凡	六	五	乙仕										
辽宁抚顺福升堂鼓吹乐工尺谱		合	四	乙上	尺	工凡	凡	六	五	乙仕	伋	伋	伋	伋	伍					
湖南折子谱					五	六	丁	余	四	一五	六	工尺	合	四	一					
广东音乐谱	伋伋	合火	土	一上	尺	工	反凡	六	五	乙生										
福建北管工尺谱		合	四	乙上	尺	工凡	凡	六	五	乙仕										
苏南吹打乐谱		合	四	乙上	尺	工凡	凡	六	五	乙仕										
江南丝竹乐谱		合	四	一上	尺	工凡	凡	六	五	乙仕	伋	伋	伋	伋	伍	亿				
皖西锣鼓乐谱		合(火)	四(四)	乙上(-)	尺(半)	工(公)	凡(反)	六(伏)	五(雷)											
藏族甘肃拉卜楞寺藏大乐谱		多合	多四	多乙相	多切	多四	多盘	多来	多奥											
满族满汉文工尺合谱		合	四	乙上	尺	工凡	凡	六	五	乙仕										
满族满蒙汉文工尺合谱		合	四	乙上	尺	工凡	凡	六	五	乙仕										
相当不现代唱名(简谱)		3	4	4	5	6	6	7	7	1	1	2	2	3	3	4	4	5	6	7

说明：①本表系参考杨荫浏《工尺谱浅说》第27页、杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石创作歌曲研究》第7页、薛宗明《中国音乐史·乐谱篇》第335~400页、陈应时《工尺谱字原理之猜想》以及其他相关乐谱资料作综合整理而成。②表中横格的音高距离为每格一律。

二、音高

工尺谱字的音高可以从三个方面来考察。

一是文献记载中的工尺谱字往往与当时的黄钟音高紧相关联。如：宋代，黄钟音高经历了两次变化，一次是熙宁九年（1077）由教坊副使花日新所定，黄钟音高是 $\sharp f^1$ ，世称熙宁律；另一次是崇宁四年（1105）刘昺所定，黄钟音高是 d^1 ，世称大晟律，大晟律一直用了一百七十多年^①。据此，沈括《梦溪笔谈·补笔谈》中的工尺谱字的音高应当按照宁律来定，即以 $\sharp f^1$ 为黄钟当成“合”。据郑长铃《陈旸及其乐书研究》^②的成果，陈旸《乐书》所主张的乐律与魏汉津相左，当为熙宁律。因此，沈括《梦溪补笔谈》、陈旸《乐书》的谱字音高如下表：

例 12—4

陈旸《乐书》谱字	合		四		乙	上	勾	尺		工		凡	六		五	
沈括《梦溪笔谈》谱字	合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	高工	下凡	高凡	六	下五	高五	紧五
音高	$\sharp f^1$	g^1	$\sharp g^1$	a^1	$\sharp a^1$	b^1	c^2	$\sharp c^2$	d^2	$\sharp d^2$	e^2	f^2	$\sharp f^2$	g^2	$\sharp g^2$	a^2

朱熹《琴律说》、姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》、陈元靓《事林广记》、蔡元定《燕乐书》等，均为大晟律颁布的1105年之后的著作，应当按大晟律来推定其工尺谱字音高，即以 d^1 为黄钟当成“合”。其谱字音高如下表（见例12—5）：

例 12-5

十二律名		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟清	大吕清	太簇清	夹钟清	姑洗清	仲吕清	蕤宾清	林钟清	夷则清	南吕清	无射清
现代音名		d ¹	e ¹	e ¹	f ¹	f ¹	g ¹	a ¹	a ¹	b ¹	b ¹	c ¹	d ²	d ²	e ²	e ²	f ²	f ²	g ²	a ²	a ²	b ²	b ²	c ³
朱熹 (1130~1200) 《琴律说》		人マ	く	ニ	ニ	ム	ム	フ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ
姜夔 (1155~1221) 《白石道人歌曲》		ム	マ	一	么	么	么	人	フ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ
张炎 (生于 1248) 《词源》 管色应指字谱		ム	マ	一	么	么	人	フ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ
陈元靓 《事林广记》 管色指法谱		ム	マ	一	么	く	人	フ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ	リ
宋史 《乐志》 转引蔡元定《燕乐书》		合	下四	上四	下一	上二	上	勾	尺	下工	上工	下凡	上凡	六	下五	上五	紧五							

明代的黄钟音高为 a,《明史·乐志》中的工尺谱字,应当是以 a 为黄钟当成“合”。其谱字音高如下表(见例 12-6):

例 12-6

律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟清	大吕清	太簇清
音名	a	b ^b	b	c ¹	c ¹	d ¹	d ¹	e ¹	f ¹	f ¹	g ¹	g ¹	a ¹	b ¹	b ¹
明史 《乐志》 谱字	合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	高工		凡	六		五

二是现存许多较为古老的乐种都继承着传统律高，并且较普遍地采用“四宫”，俗称“四调”，即“包括互成五度关系的四种调高上的七声音阶”^④。如：福建南音有五空管、四空管、倍思管、五空四伋管，西安鼓乐有六调、五调、上调、尺调，北京智化寺京音乐有背调、月调、皆止调、正调。现转引《民族音乐四宫传统调名比较表》如下：

例 12-7

曾侯乙钟四龠四曾核心音 (各均相对音程关系)		徵	羽	宫	商
姜白石常用 四宫	旧音阶均名	夹钟 (F)	仲吕 (G)	夷则 (bB)	无射 (C)
	合今调	C	D	F	G
福建南乐 四宫	调名 (宫)	五空四伋	贝 思	四 空	五 空
	合今调	C	D	F	G
西安鼓乐 四宫	调名 (宫)	六 调	五 调	上 调	尺 调
	合今调	C	D	F	G
智化寺京音 乐四宫 (相 对关系与唐、 宋间十七簧 笙所奏四宫 相同)	调名 (宫)	背 调	月 调	皆止调	正 调
	合今调	bB	C	bE	F

曲笛易奏四宫	调名(宫)	正工调	乙字调	尺字调	小工调
	合今调	G	A	C	D
四相琵琶仅奏四宫 1. 隋唐只用四相的琵琶(相对音位) 2. “五四”前传统品位的十品(或十二品)琵琶	华秋苹《琵琶谱》(1818)调名(宫)	尺调	/	六调	正调
	杨荫浏《雅音集》(1923. 1928)调名(宫)	正宫调		尺字调	正调
	合今调	G	A	C	D

上表引自《中国音乐词典》第368页^⑤。但是,据张振涛《笙管音位的乐律学研究》,西安鼓乐的四宫音高比上表所列要高大三度,并同时并列了四个乐种常用的五均音位、调名进行归类比较。现将该表转引如下^⑥:

例 12-8

音 高			e	f	[♯] f	g	[♯] g	a	[♯] a	b	c	[♯] c	d	[♯] d	均属宫位
乐种	常规调名	俗称调名	合	下四	四	亚一	一	上	勾	尺	下工	工	凡	高凡	
冀京津笙管乐	正调	大调	宫		商		角	和		徵		羽		交	仲吕均 A均E宫
晋北笙管乐	合字调	本调													
鲁西南鼓吹乐	六字调	平调													
西安鼓乐	六调	平调													
冀京津笙管乐	背调	上字调	徵		羽		变	宫		商		角	和		无射均 D均A宫
晋北笙管乐	上字调	背调													
鲁西南鼓吹乐	上字调	二八调													
西安鼓乐	上调	二调													
冀京津笙管乐	翻调	尺字调	和		徵		羽		变	宫		商		角	黄钟均

晋北笙管乐	尺字调	反调											E 均 B 宫
鲁西南鼓吹乐	尺字调	越调											
西安鼓乐	尺调	梅管调											
冀京津笙管乐	隔字调	靠凡调	商	角	和	徵	羽	变	宫				夹钟均
晋北笙管乐	亚凡调	梅花调											G 均 D 宫
鲁西南鼓吹乐	凡字调	下 调											
晋北笙管乐	四字调	勾凡调	变	宫		商	角	和	徵	羽			林钟均
鲁西南鼓吹乐	五字调	起 调											B 均 F 宫
西安鼓乐	五 调												
西安鼓乐	工 调		角	和	徵	羽	变	宫	商				太簇均
													F 均 C 宫
冀京津笙管乐	哑乙调		羽	变	宫	商	角	和	徵				夷则均
													C 均 G 宫

三是按民间流传的在笛上翻七调的宫调系统来规定工尺谱字的音高。比较常用的有两种方法：一种是以“小工调”为基础，翻调时，若以“小工调”的某一字作为新调的“工”字，那么就以该谱字名作为新调的调名。例如：以小工调的“上”音为新调的“工”音，称为“上字调”，以小工调的“尺”音为新调的“工”音，称为“尺字调”。现引杨荫浏《工尺谱浅说》中的调号表作为参考^⑦。（见例 12—9）

例 12-9

工尺谱调名	小工调各音与各调“工”音的关系						合今调	
上字调	上 尺 工 凡 六 五 乙			仕 伋 仁 伋 伏 伍			♭B	
尺字调	一	上 尺 工 凡 六 五 乙			仕 伋 仁 伋 伏			C
小工调	四 一		上 尺 工 凡 六 五 乙			仕 伋 仁 伋		D
凡字调	合 四 一		上 尺 工 凡 六 五 乙			仕 伋 仁		♭E
六字调	凡 合 四 一		上 尺 工 凡 六 五 乙			仕 伋		F
五字调	工 凡 合 四 一		上 尺 工 凡 六 五 乙			仕		G
乙字调	尺 工 凡 合 四 一			上 尺 工 凡 六 五 乙			A	

说明：“五字调”又名“正工调”、“正宫调”。

另一种方法是以“正宫调”为基础，翻调时，若以正宫调的某一字作为新调的“五”字，那么，就以该谱字名作为新调的调名，结果与前一种方法完全相同。见下表：

例 12-10

工尺谱调名	正宫调名音与各调“五”音的关系				合今调
上字调	上	尺	工	凡 六 五 乙 仕 伋 仁 伋 伏 伍	$\flat B$
尺字调	一	上	尺	工 凡 六 五 乙 仕 伋 仁 伋 伏	C
小工调	四 一	上	尺	工 凡 六 五 乙 仕 伋 仁 伋	D
凡字调	合 四 一	上	尺	工 凡 六 五 乙 仕 伋 仁	$\flat E$
六字调	凡 合 四 一	上	尺	工 凡 六 五 乙 仕 伋	F
正宫调	工 凡 合 四 一	上	尺	工 凡 六 五 乙 仕	G
乙字调	尺 工 凡 合 四 一	上	尺	工 凡 六 五 乙	A

以昆曲为代表的近现代较为普遍使用的首调唱名体系工尺谱，基本上都用这第三种笛上工尺七调来决定调高。

另外，对待像《新定九宫大成南北词宫谱》这样的继《诗经》、《乐府诗集》之后，“以附有乐谱为界的、揽括了词、曲音乐的又一部声诗总集”，情况又更显复杂，“第一，九宫谱不是乾隆年间的新造乐谱，即使其中较多曲调也是出自清代，甚至不乏清人伪造的古曲，例如白石词之类，全面说来也是搜集拢来的资料交错叠压的各代乐谱。第二，对待九宫谱的具体曲牌、具体宫调必须慎作具体分析，才得更好地进入译谱研究。”^⑥因此，对其宫调问题应当采取“具体问题具体分析”的办法来慎重处理。

三、板眼记号

工尺谱的时值记号主要是板眼记号。根据板式不同而使用不同的记号。

散板 节奏相对自由的一种板式。在福建南音、梨园戏中称为“慢”、“慢头”。属于非均分律动。节奏之快慢虽有一定规律，但不适宜用强拍弱拍均匀反复的拍子来限制它。所以，在其进行之中，由演唱演奏者自行把握节奏，仅在乐句末尾用一个底板来标志停顿。该底板符号为：“一”。

流水板 每拍都用板的符号来记写的一种板式。在一般戏曲中称为流水板，在福建南音、梨园戏中称“紧叠”。其标记符号有实板、虚板两种。实板是在乐曲的正拍上与乐音唱奏同时打下的板；虚板又称腰板，是在乐音唱奏之前或之后的延长中打下的板。实板符号为“、”；虚板（腰板）符号为“┐”或“—”。

一板一眼 在福建南音、梨园戏中称为“叠拍”。由一板和一眼（合为两拍）组合而成的节拍单位。所使用的符号有：

实板：、 实眼：○

腰板：┐或— 腰眼：△○

一板三眼 在福建南音、梨园戏中称为“三撩”，有“紧三

撩”、“慢三撩”之分。由一板和三眼（合为四拍）组合而成的节拍单位。所使用的符号有：

实板与实眼：、 ● ○ ○

板 头 中 末

眼 眼 眼 眼

└ └ △ └

腰板与腰眼：腰 头 中 末

板 腰 腰 腰

眼 眼 眼 眼

加赠板的一板三眼 在福建南音、梨园戏中称为七撩，是速度最慢的一种板式。以八拍为一个节拍单位，在第一拍和第五拍上打板，其中第五拍上的板称为“赠板”或“衬板”，第一拍上的板称为“正板”。所使用的符号有：

实板与实眼：、 • 。 • X • 。 •

正 头 中 末 赠 头 中 末

板 眼 眼 眼 板 眼 眼 眼

腰板与腰眼：└ └ △ └ IX └ △ └

腰 头 中 末 赠 头 中 末

腰 腰 腰 腰 腰 腰 腰 腰

板 眼 眼 眼 板 眼 眼 眼

现将以上五种板式记号综合列表如下：




例 12—11

板 式	实板和实眼	腰板（屢板）和腰眼（虚眼）
散 板		—
流水板	、	└

于四声腔的装饰音和用于装饰曲调的装饰音两类。以下根据武俊达先生的研究成果，对这两类装饰音及其记谱法略作介绍。

1. 用于四声腔的装饰音

豁腔 又名袅腔，俗名豁头，古称送音。多用于去声腔格。

在谱字右下角加一“”号，如  即为：。


嚙腔 亦称顿腔。用于阴上字腔格时，第二音多作下落顿，或下顿后再作上行，译谱的第二音须加顿音号“▽”，所谓“上宜顿腔”。

如  译谱为：。
强 对

吞字唱法 《牡丹亭·游园》 “一生爱好是天然”的“是”字。

如  译谱为：。但在实际演唱时，
是

往往在第二音 b^1 处吸入半口气，似将此音吞去，使唱腔旋律更

显灵活生动。译谱可为：。
是

凡遇一拍四音，第三音可用只张口不出声的“嚙腔”。

如  译谱原为：，
高 捧

捧  实际演唱为：。
高 捧

如闲 译谱当为：

闲

叠腔 符号、作用均与撮腔相同。但撮腔是用于一拍之中，通常为二拍三音；叠腔用在两拍之中，前拍两音后拍一音为二叠腔，前后拍各二音为三叠腔。

二叠腔：如 译谱为：

如

三叠腔：肤 译谱为：

肤

撮腔 又名颤腔、嗽腔。与简谱中的颤音相同，工尺谱中用“ㄣ”号标记，记在谱字左下角。如 貌 译谱

为：

貌

撮腔 与慢颤音相同，多用于情绪较为活泼之处。

如整 译谱为：




整

工
尺
上
五
六
工

滑腔 又称揉腔。在两拍的旋律中，由低而高，再由高而低，在高低腔的高音转折处叠用同音。

如花 译谱为：



花

六
五
五
六
工

行

垫腔 在上行小跳的旋律中，垫以经过音，使之成为级进，所垫之音称为垫腔。如《游园》折[皂罗袍]“嫣红开遍”的“开遍”：

开 译谱为：

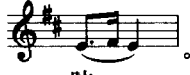


开 遍

上
五
六
尺
上
五
六
工

连腔 在两个相同的音之间加一邻音，称为连腔。在“六、上、尺”各同音间多加上方邻音，在“五、工”各同音间多加下方邻音。

如肢 译谱为：



肢

尺
上
尺
尺

拿腔 又称卖腔。一种是用高单音平腔唱阳平声字，通常在第一音前加一低一音或半音的倚音，这种腔格称为卖腔。另一种是在唱腔重要唱字上予以自由延长，称该自由延长的音为卖腔。



下面转引武俊达《昆曲唱腔的装饰音及其记谱法》中《长生殿·惊变》[泣颜回]中的一小段，作为装饰音综合运用的实例。



注：①豁腔 ②橄榄腔 ③垫腔 ④撇腔 ⑤带腔 ⑥呼腔 ⑦断腔
⑧三叠腔 ⑨揉腔 ⑩撮腔

第三节

工尺谱的乐学内涵

工尺谱不仅是一种记谱法，而且与中国传统乐学有着密切的关系。吴晓萍曾在《中国工尺谱的文化内涵》中，对工尺谱与传统乐律学的密切关联作了论述^①，并从调首问题、“字律相配”与“字声相配”、黄钟律高问题等方面进行了具体分析。本节拟从以下三个方面略作阐述。

一、工尺谱的谱字组合体系与曾侯乙编钟的乐音体系

这是黄翔鹏先生的发现。黄翔鹏先生在《音乐考古学在民族音乐型态研究中的作用》^②中，首先指出了工尺谱的临时变化音的记写法与曾侯乙钟生律法的颀曾体系的关联。此后，又在《工尺谱探源》^③中作了进一步阐发，指出：

工尺谱字中，“合”与“四”之间的变化音没有“上合”的表示法，一定是“下四”。曾侯钟乐音体系中，G 和 A 之间的变化音，只能是 $\flat A$ ，钟铭叫作“宫曾”，意思是宫音下方派生的大三度。

“四”与“一”之间的变化音，工尺谱字体系中用“下一”而不用“上四”表示。曾侯乙编钟中的 A 与 B 之间的变化音，一般是看作“商曾”，即商音下方的大三度音 $\flat B$ 。特殊的变化，用“商颀下角” $\sharp A$ ，即商音上方大三度的上方再叠加一个大三度

(D— $\sharp F$ — $\sharp A$)。

“上”字只有本位音，无升无降。

比宫音高半音，曾侯乙钟铭称之为“羽颀”或“羽角”，即羽音上方的大三度音 $\sharp C$ 。工尺谱字用“勾”，唐传九孔笙箎后世不会用了，主要是不会用“勾”字了，因此有了“以上代勾”的说法。这个“上”是“高上”，后世才有。另有在转调的极特殊的情况下，真正是 $\flat D$ 音了，偶尔用“塌尺”这种表述法。

D与E两音之间，曾侯乙编钟中一般用 $\flat E$ ，钟铭“徵曾”，即徵下方的大三度。工尺谱用“下工”，而不是“高尺”。

F与G之间的变化音总是 $\sharp F$ ，曾侯乙编钟铭“商角”或“商颀”，即商音上方的大三度音。工尺谱字用“高凡”表示。

工尺谱字中的“合”字的高八度音“六”，也是不升不降的G。

“四”字的高八度音“五”，也用“下五”表示降低半音($\flat A$)。

“一”字的高八度音“乙”，也用“下乙”表示降低半音($\flat B$)。

黄翔鹏先生还指出：“曾侯乙编钟的乐音体系、钟铭逻辑与工尺谱字的规律完全一致。也就是说，除了工尺谱字的符号名称用的不是宫商角徵羽而是俗乐的习惯以外，它的内部规律是从先秦传承下来的，是我们民族自己的规律，不是外来的规律。”^⑭

下引黄翔鹏先生所列表格作参考。(见例12—13)

例 12-13

音高	G	$\flat A$	A	$\flat B$	B	C	$\sharp C$	D	$\flat E$	E	F	$\sharp F$
四 龠					徵 龠		羽 龠			宫 龠		商 龠
四 基	徵		羽			宫		商				
四 曾		宫 曾		商 曾					徵 曾		羽 曾	

多变化的音位					一		勾			工		凡
基本谱字	合		四			上		尺				
用下修饰的谱字		下四		下一					下工		下凡	

二、工尺谱与宫调理论

宫调理论是中国传统乐学理论的一个重要组成部分。同样，它们也在工尺谱中留下了可贵的遗存。

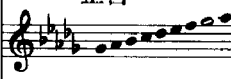




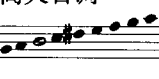

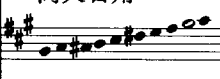
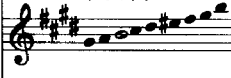
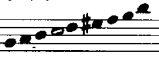
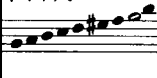
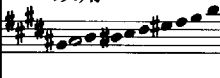



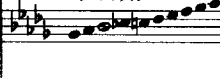
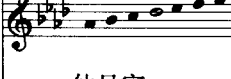
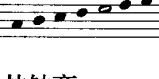
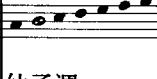
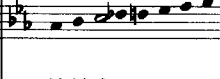




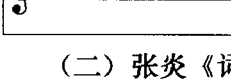
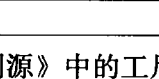
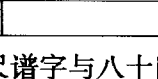
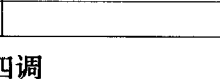
(一) 沈括《梦溪笔谈·补笔谈》中的工尺谱字与燕乐二十八调

在沈括(1031~1095)《梦溪笔谈·补笔谈》的“今燕乐二十八调，用声各别”一节中有一段对于当时的燕乐二十八调的论述，用工尺谱字记录了当时燕乐二十八调各调的音阶。书中说：“今燕乐二十八调，用声各别。正宫、大石调、般涉调皆用九声，高五、六、高凡、高工、尺、勾（所引版本误作‘上’，现改正——陈注）、高一、高四、合；大石角同此，加下五，共十声。中吕宫、双调、中吕调皆用九声，紧五、下凡、高工、尺、上、下一、高四（所引版本误作‘下四’，现改正——陈注）、六、合；双角同此，加高一，共十声。高宫、高大石调、高般涉皆用九声，下五、下凡、下工（所引版本漏一‘下’字，现补正——

陈注)、尺、上、下一、下四、六、合；高大石角同此，加高四，共十声。道调宫、小石调、正平调皆用九声，高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合；小石角加勾（所引版本作‘句’——陈注）字，共十声。南吕宫、歇指调、南吕调皆用七声：下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾（所引版本作‘句’——陈注）；歇指角加下工，共八声。仙吕宫、林钟商、仙吕调皆用九声，紧五、下凡、下工（所引版本漏一‘下’字，现补正——陈注）、尺、上、下一、高四、六、合；林钟角加高工，共十声。黄钟宫、越调、黄钟羽皆用九声：高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合；越角加高凡，共十声。外则为犯。燕乐七宫：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。七商：越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商。七角：越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、林钟角。七羽：中吕调、南吕调（又名高平调——原注）、仙吕调、黄钟羽〔又名大吕（所引版本误作‘石’字，现改正——陈注）调——原注〕、般涉调、高般涉、正平调。”^⑤

沈括《补笔谈》中的燕乐二十八调是按照为调式的系统排列的。如：以黄钟为宫，称为正宫；以太簇为商，称为大石调；以大吕为羽，称为高般涉调。根据以上记载，参照杨荫浏先生考证的以 凡^{\flat} 为黄钟音高^⑥，仿照陈应时先生的格式^⑦，现将沈括《补笔谈》“今燕乐二十八调用声”以五线谱形式列表如下：

例 12-14 沈括《补笔谈》“今燕乐二十八调用声”表

七 宫	七 商	七 羽	七 角
正宫 	大石调 	般涉调 	大石角 
高宫 	高大石调 	高般涉调 	高大石角 
中吕宫 	双调 	中吕调 	双角 
道调(宫) 	小石调 	正平调 	小石角 
南吕宫 	歇指调 	南吕调(高平调) 	歇指角 
仙吕宫 	林钟商 	仙子调 	林钟角 
黄钟宫 	越调 	黄钟调 	越角 

(二) 张炎《词源》中的工尺谱字与八十四调

张炎(1248~约1314后)《词源》“十二律吕”中有如下记载:“十二律吕各有五音,演而为宫为调。律吕之名,总八十四。分月律而属之。今雅俗祇行七宫十二调。而角不预焉。”^⑧并且还罗列八十四调的律吕、宫调名、工尺谱字如下^⑨。(见例12-15)

例 12-15

[illegible]

L - マ ♫ 7 A ♫ 下大 A ♫ 7 L - マ A ♫ 7 A ♫ 7 L - ♫ 7 ♫ 7 L -
 勾張 姑四太 下大 凡 工 尺 本 上中 下大 合 下 下 勾 本 姑四太 合 凡 工 上 尺 本 下大 下 凡 工 尺 本 勾張 姑四太 下大 凡 工 尺 本

[illegible]

张源《词源》中的八十四调，是按照之调式的系统来解释的，如：大石调就是黄钟宫之商调式，高大石调就是大吕宫之商调式，中管高宫角就是太簇宫之角调式。

现引杨荫浏《依张炎〈词源〉列八十四调表》作参考^②。其中，纵向为各宫音系统的阶名，横向为音高、律吕名、调名。纵向第1、2、4、6、8、9、11直行的宫、商、羽、闰为燕乐二十八调。

例 12-16

依张炎《词源》列八十四调表

音高	d ¹	♯d ¹	e ¹	f ¹	♯f ¹	g ¹	♯g ¹	a ¹	♯a ¹	b ¹	c ²	♯c ²
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	正黄钟宫 ム	高宫 ㊦	中管高宫 マ	中吕宫 ㊦	中管中吕宫 一	道宫 ㄣ	中管道宫 ㄣ	南吕宫 人	仙吕宫 ㊦	中管仙吕宫 フ	黄钟宫 ㊦	中管黄钟宫 ㄣ
商	大石调 マ	高大石调 ㊦	中管高大石调 一	双调 ㄣ	中管双调 ㄣ	小石调 人	中管小石调 ㊦	歇指调 フ	商调 ㊦	中管商调 リ	越调 ム	中管越调 ㊦
角	正黄钟宫角 一	高宫角 ㄣ	中管高宫角 ㄣ	中吕正角 人	中管中吕角 ㊦	道宫角 フ	中管道宫角 ㊦	南吕角 リ	仙吕角 ム	中管仙吕角 ㊦	黄钟角 マ	中管黄钟角 ㊦
变徵	正黄钟宫变徵 ㄣ	高宫变徵 人	中管高宫变徵 ㊦	中吕变徵 フ	中管中吕变徵 ㊦	道宫变徵 リ	中管道宫变徵 ム	南吕变徵 ㊦	仙吕变徵 マ	中管仙吕变徵 ㊦	黄钟变徵 一	中管黄钟变徵 ㄣ
徵	正黄钟宫正徵 人	高宫正徵 ㊦	中管高宫正徵 フ	中吕正徵 リ	中管中吕正徵 リ	道宫正徵 ム	中管道宫正徵 ㊦	南吕正徵 マ	仙吕正徵 ㊦	中管仙吕正徵 一	黄钟正徵 ㄣ	中管黄钟正徵 ㄣ
羽	般涉调 フ	高般涉调 ㊦	中管高般涉调 リ	中吕调 ム	中管中吕调 ㊦	正平调 マ	中管正平调 ㊦	高平调 一	仙吕调 ㄣ	中管仙吕调 ㄣ	羽调 人	中管羽调 ㊦
闰	大石角 リ	高大石角 ム	中管高大石角 ㊦	双角 マ	中管双角 ㊦	小石角 一	中管小石角 ㄣ	歇指角 ㄣ	商角 人	中管商角 ㊦	越角 フ	中管越角 ㊦

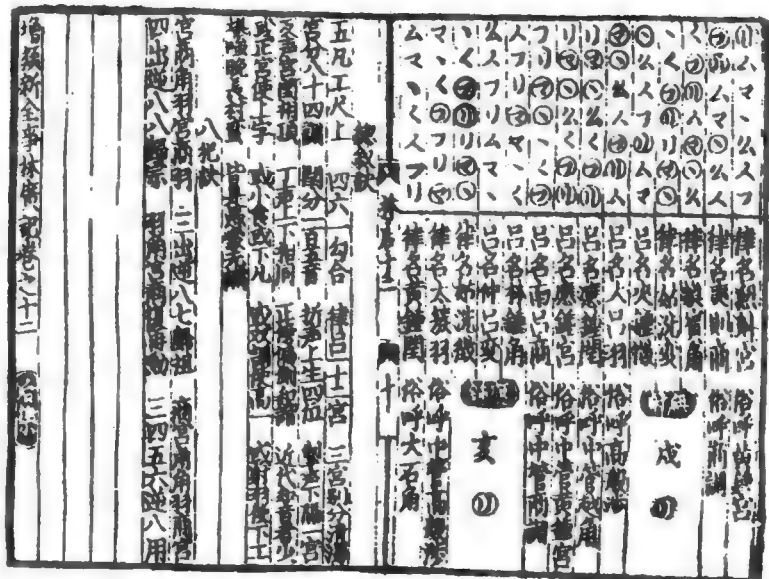
（三）陈元靓《事林广记》“乐星图谱”俗字谱与八十四调、燕乐二十八调

在陈元靓（宋末元初人）《事林广记》“乐星图谱”^④中，有关于“律生八十四调”的记载，记录了八十四调的调名、俗名，并且用俗字谱的谱字来标明各调音高。现将该记录影印如下：

例 12-17

[illegible]

[illegible][illegible]



陈元靓《事林广记》“律生八十四调”属于为调式系统，如：黄钟宫，指的是黄钟均之黄钟为宫的宫调式；无射商，就是无射均之黄钟为商的商调式；夹钟羽，是夹钟均之黄钟为羽的羽调式；大吕闰，是大吕均之黄钟为角的角调式。现根据以上记载，按陈元靓所处宋末元初时期以 d_4 为黄钟作“合”^②，综合列表如下：

例 12-18

黄钟宫 (正宫)	无射商 (■)	夹钟羽	仲吕徵	夹钟羽 (中吕调)	大吕闰 (高大石角)
大吕宫 (正高宫)	■ (中管越调)	南吕角	林钟变	■	姑洗羽 (中管中吕调)
太簇宫 (中管高宫)	黄钟商 (大石调)	无射角	夷则变	林钟徵	仲吕调 (正平调)
夹钟宫 (中吕宫)	大吕商 (高大石)	■	南吕变	■	夷则羽 (中管正平调)
姑洗宫 (中管中吕宫)	太簇商 (中管高大石)	黄钟角	无射变	■	林钟羽 (高平调)

仲吕宫(道宫) 夹钟商(双调) 大吕角 应钟变 无射徽 夷则羽(仙吕调) 蕤宾角(中管小石角)

仲吕 蕤宾宫(中管道宫) 姑洗商(中管双调) 太簇角 黄钟变 应钟徽 南吕羽(中管仙吕调) 林钟角(歇指角)

蕤宾 林钟宫(南吕宫) 仲吕商(小石调) 夹钟角 大吕变 黄钟徽 无射羽(黄钟羽) 夷则角(商角)

林钟 夷则宫(仙吕宫) 蕤宾商(中管小石调) 姑洗角 太簇变 大吕徽 应钟羽(中管黄钟羽) 南吕角(中管商角)

夷则 南吕宫(中管仙吕宫) 林钟商(歇指调) 仲吕角 夹钟变 太簇徽 黄钟羽(般涉调) 无射角(越角)

南吕 无射宫(黄钟宫) 夷则商(商调) 蕤宾角 姑洗变 夹钟徽 大吕羽(高般涉) 应钟羽(中管越角)

无射 应钟宫 南吕商(中管商调) 林钟角 仲吕变 姑洗徽 太簇羽(中管高般涉) 黄钟角(大石角)

应钟

上表中, 既含八十四调的各调音列、调式主音(用白音符表示), 也包括燕乐二十八调七宫四调的音列和调式主音。燕乐二十八调的调名如下: 七宫——正宫、正高宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫; 七商——越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、商调; 七角——高大石角、双角、小石角、歇指角、商角、越角、大石角; 七羽——中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉。

三、“借字”与“五调朝元”

(一) “借字”

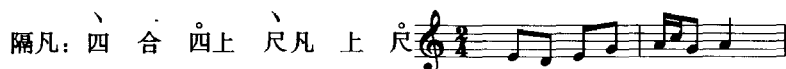
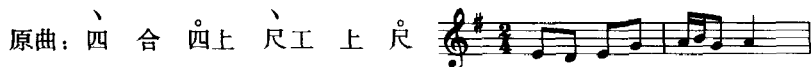
在中国各地的民间器乐中, 比较普遍地使用着“借字”这一音乐术语, 并且成为一种旋宫转调的技法。

“借字”与工尺谱结下了深厚的因缘。工尺谱的各个谱字代表了一定的音高关系, 所谓借字就是借用某一新的谱字代替原来的谱字, 而引起音高关系的变化, 产生乐曲宫调的转换。

从宫音系统的转换方向看，借字主要有隔凡和压上两大类，在两大类中又各有单借、双借、三借和四借之分。

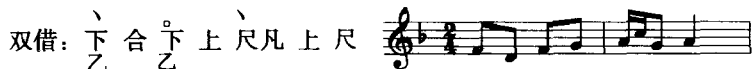
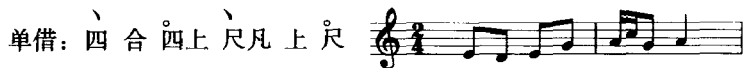
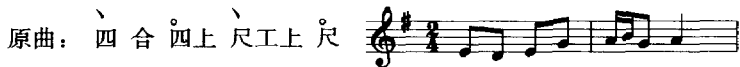
1. 隔凡

隔凡：向下五度（上四度）方向作宫调转换。将原有旋律中的“工”字（mi）全部变为“凡”字（fa），产生以清角为宫（以 fa 为 do）的效果，而转入下五度（上四度）调。也就是借用“凡”字来代替“工”字，所以也称为“借凡”、“靠凡”；还可以理解为不用“工”音，而用“凡”音，所以也称为“以凡代工”、“去工添凡”。如《柳青娘》：



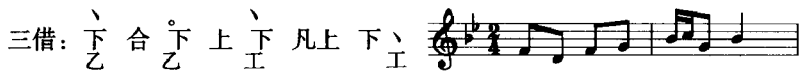
如果在以上基础上再作一次“隔凡”的话，就成为双借，即：将最初的原有旋律的“工”字（mi）和“五”（四）字（la）全部升高半音成为“凡”字（fa）和“下乙”字（ \flat si），变为以“下乙”字为宫（以 \flat si 为 do），转入下方大二度（上方小七度）宫音系统。

仍以《柳青娘》为例：

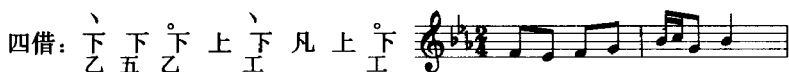


三借：在双借的基础上再作一次“隔凡”。就是将最初的旋律的“工”字（mi）、“五”（四）字（la）和“尺”字（re）全

部升高半音成为“凡”字 (fa)、“下乙”字 (b si) 和“下工”字 (b mi)，变为以“下工”字为宫 (以 b mi 为 do)，转入下方大六度 (上方小三度) 宫音系统。如《柳青娘》：

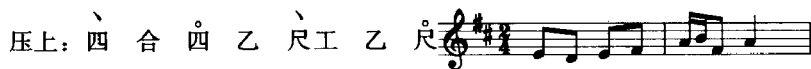
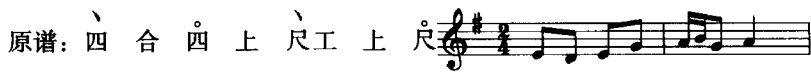


四借：在三借的基础上再作一次“隔凡”。就是将最初的旋律的“工”字 (mi)、“五” (四) 字 (la)、“尺”字 (re) 和“六” (合) 字 (sol) 全部升高半音成为“凡”字 (fa)、“下乙”字 (b si)、“下工”字 (b mi) 和“下四”字 (b la)，变为以“下四”字为宫 (以 b la 为 do)，转入下方大三度 (上方小六度) 调。如《柳青娘》：



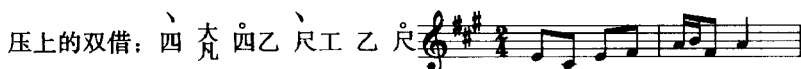
2. 压上

压上：向上五度 (下四度) 方向作宫调转换。将原有旋律中的“上”字 (do) 全部变为“乙”字 (si)，产生以“乙”字为角 (以 si 作 mi) 的效果，而转入上五度 (下四度) 调。也就是把“上”字压低变为“乙”，所以叫“压上”；还可以理解为“乙”字代替“上”字，所以又称为“搭乙”、“以乙当上”。如《柳青娘》：

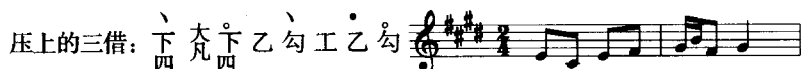


压上的双借：在压上的基础上再作一次“以乙当上”，即：将最初旋律的“上”字 (do) 和“六”字 (sol) 全部降低半音，变为“乙”字 (si) 和“大凡”字 ($^{\sharp}$ fa)，产生以“大凡”字为

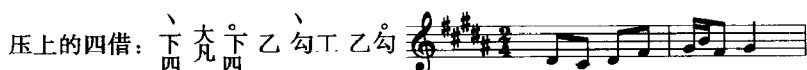
角（以 $\sharp fa$ 作 mi ）的效果，转入上方大二度（下方小七度）调。如《柳青娘》：



压上的三借：在压上双借的基础上再作一次“以乙当上”。即：将最初旋律的“上”字（do）、“六”字（sol）和“尺”字（re）全部降低半音，变为“乙”字（si）、“大凡”字（ $\sharp fa$ ）和“勾”字（ $\sharp do$ ），产生以“勾”字为角（以 $\sharp do$ 作 mi ）的效果，转入上方大六度（下方小三度）调。如《柳青娘》：



压上的四借：在压上三借的基础上再作一次“以乙当上”，即：将最初旋律的“上”字（do）、“六”字（sol）、“尺”字（re）和“四”字（la）全部降低半音，变为“乙”字（si）、“大凡”字（ $\sharp fa$ ）、“勾”字（ $\sharp do$ ）和“下四”字（ $\flat la = \sharp sol$ ）产生以“下四”字为角（以 $\sharp sol$ 作 mi ）的效果，转入上方大三度（下方小六度）调。如《柳青娘》：



现将隔凡、压上的单借、双借、三借、四借的工尺谱字关系列表如下（见例 12-19）：

例 12-19

隔 凡	基本 谱字	上	尺	工	六	五	压 上	基本 谱字	上	尺	工	六	五
	隔凡 谱字	上	尺	凡	六	五		压上 谱字	乙	尺	工	六	五
	隔凡 双借	上	尺	凡	六	下乙		压上 双借	乙	尺	工	大凡	五
	隔凡 三借	上	下工	凡	六	下乙		压上 三借	乙	勾	工	大凡	五
	隔凡 四借	上	下工	凡	下五	下乙		压上 四借	乙	勾	工	大凡	下五

(二) 五调朝元

“五调朝元”是与工尺谱相关联的一种旋律变奏手法。这种变奏是以基本旋律为基础，在同宫系统内进行五声性同步移位，并由此产生同宫系统的调式变换。正如李来璋指出的：“五调者，这里系指同宫系统中的五种调式而言，非指不同律高的五种调。朝元者，乃返始，回原之意。……五调朝元的含义是指将一曲乐曲（曲调）在同宫系统中有规律地进行五种调式转换后，又重新返回到原乐曲上来。”^②

在五调朝元的旋律移位过程中，是以中国传统的无半音五声音阶的音级观念为基础的，即：将旋律骨干音中的宫、商、角、徵、羽各阶都当成一个音级，因此，在旋律移位过程中，无论相邻音级之间的距离是一个全音或一个半全音都当成一个音级，按相同的规律，顺次移位。同样，在工尺谱中也是如此，将旋律骨干音的上尺工六五都当成一个音级，在旋律移位过程中，各相邻的谱字都作为一个音级，按相同的规律顺次移位。如：李来璋在《五调朝元》中引用了吉林省辽源市民间鼓乐艺人张汉臣的手抄工尺谱“五调朝元”的乐曲《哭皇天》^③，是按两个音级顺序移

位的，以起音为准的话，第一段起于“工”字（mi），第二段起于“五”字（la），第三段起于“伋”字（高音 re），第四段起于“六”字（sol），第五段起于“仕”字（高音 do），按五声音阶的音级计算，都是两个音级。以段落结束音为准的话，第一、二、三、四、五段分别为：“五”字（la）、“伋”字（高音 re）、“六”字（sol）、“仕”字（高音 do）、“仞”字（高音 mi），按五声音阶的音级计算，也都是两个音级。因此，它们之间的谱字音高关系相当于下表：

例 12-20 《哭皇天》各段工尺谱字、音高关系表

第一段	四 la	上 do	尺 re	工 mi	六 sol
第二段	尺 re	工 mi	六 sol	五 la	仕 do
第三段	六 sol	五 la	仕 do	伋 re	仞 mi
第四段	上 do	尺 re	工 mi	六 sol	五 la
第五段	工 mi	六 sol	五 la	仕 do	伋 re

现将《哭皇天（五调朝元）》乐谱转录如下：

例 12-21

哭 皇 天

（五调朝元）

张汉臣传谱

李来璋译谱

【一】慢板（筒音 $\flat^1 = do$ ）



【二】



【三】



【四】



【五】



在实际演奏中,可以是相距一个音级的移位,也可以是相距二、三、四个音级的移位,其基本规律可用下表来标示,其中纵横方向都是一个工尺谱谱字的五声性音列,任何两行之间均可整体性相互移位。

例 12-22 “五调朝元”工尺谱字关系表

上	尺	工	六	五
尺	工	六	五	仕
工	六	五	仕	伋
六	五	仕	伋	仂
五	仕	伋	仂	仉

注释:

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第 388~390 页,人民音乐出版社 1981 年版,北京。

② 郑长铃《陈旸及其乐书研究》,福建师范大学 2004 年博士论文。

③ 本表根据《中国音乐词典》第 108、416、506 页表格综合整理而成。

④ 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编《中国音乐词典》第 367 页,人民音乐出版社 1984 年版,北京。

⑤ 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编《中国音乐词典》第 368 页,人民音乐出版社 1984 年版,北京。

⑥ 张振涛《笙管音位的乐律学研究》,山东文艺出版社 2002 年版,第 178 页。

⑦ 转引自杨荫浏《工尺谱浅说》第 4 页,音乐出版社 1962 年版,北京。

⑧ 黄翔鹏《〈新定九宫大成南北词宫谱简谱示意本〉题记》,《中国音乐学》1998 年第 3 期,第 5、7 页。

⑨ 转引自薛宗明《中国音乐史（乐谱篇）》第346、347页，台湾商务印书馆，1980年修订一版，台北。

⑩ 武俊达《昆曲唱腔的装饰音及其记谱法》，《音乐艺术》1987年第2期，第24~28页。

⑪ 吴晓萍《中国工尺谱的文化内涵》，《中国音乐学》2004年第1期，第82~89页。

⑫ 黄翔鹏《音乐考古学在民族音乐型态研究中的作用》，《人民音乐》1983年第8期，第37~40页。

⑬ 原载《黄钟（武汉音乐学院学报）》1992年第4期，第8~11页。后收入中央音乐学院学报社《乐问》第124~130页。

⑭ 黄翔鹏《工尺谱探源》，中央音乐学院学报社，《乐问》第130页。

⑮ 原文见胡道静《梦溪笔谈校证》，上海古籍出版社，1987年，第913~914页。括号内的注释，采自陈应时《燕乐二十八调再论》，上海音乐学院学报《音乐艺术》2004年第1期，第58页。

⑯ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》第432页，人民音乐出版社1981年版，北京。

⑰ 陈应时《燕乐二十八调再论》，上海音乐学院学报《音乐艺术》2004年第一期，第58页。

⑱ 蔡桢疏证《词源疏证》，中国书店，1985年，第36页，北京。

⑲ 同上第37~45页。

⑳ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》第439页，人民音乐出版社1981年版，北京。

㉑ 陈元靓《事林广记·乐星图谱》，杨家骆主编《中国音乐史料四》，鼎文书局印行，1982年第二版，第692、693页，台北。

㉒ 参见杨荫浏《中国音乐史纲》第325、326页《历代管律黄钟音高比较表》，万叶书店，1952年初版，1953第二版，上海。

㉓ 李来璋《五调朝元》，李来璋音乐论集《鑑名录》第3页，香港银河出版社2001年版，香港。

㉔ 同上第1、2页。

第十三章

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》

第一节 浦东派《养正轩琵琶谱》与汪派《汪昱庭琵琶谱》

第二节 《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》的基本谱字

.....

第一节

浦东派《养正轩琵琶谱》与汪派《汪昱庭琵琶谱》

一、浦东派《养正轩琵琶谱》

浦东派琵琶，相传以鞠士林、鞠克家为鼻祖。性嗜琵琶，广结知音，人称“鞠琵琶”。传有“坐船夜往姑苏城，琵琶弹开浒墅关”之盛事。浦东派历经鞠茂堂、陈子敬、程春塘、倪清泉、沈浩初等几代师承相传，在江、浙一带颇具影响。浦东派琵琶乐谱有《鞠士林琵琶谱》、《陈子敬琵琶谱》、《养正轩琵琶谱》以及现藏于中国艺术研究院音乐研究所的手抄本《浦东琵琶谱》等。

《养正轩琵琶谱》是由沈浩初于1929年编著成册的。沈浩初(1889~1953)，南汇黄家路人，一生以医为业，以琵琶名世。沈先生继承了浦东派琵琶之精华，琵琶技艺精湛，却无门户之见，定期与平湖派吴梦飞、崇明派樊少云聚会，轮流演奏，相互切磋，相互学习，取长补短，相得益彰。在二十世纪二三十年代，沈浩初曾辉煌一时。

《养正轩琵琶谱》为线装本，用工尺谱记写，分为上、中、下卷。该谱卷首有民国十三年(1924)“南吕之朔川沙顾璈识”的“序”，其中对琵琶的起源作了介绍，还讲到《华秋苹琵琶谱》“指法颇简”，《李芳园琵琶谱》“广则广矣，奈花指繁加，几失庐山真面，指法虽较《华谱》有增，尚多模糊难解”^①，《玉鹤

轩谱》“惜乎之载《海青》、《卸甲》、《普庵咒》诸曲及其《玉楼春晓》一曲尚未点板注指法也”^②，而“沈子浩初习琵琶二十载，近将其素擅各曲及自制之谱，扶奥阐微，详加注释，以供于世，指法之精向所未见，类似琴谱而特创一格，使习者按谱寻音”^③。沈浩初先生在所撰“例言”中认为《华秋苹琵琶谱》“所注指法尚未臻美备”，而《李芳园琵琶谱》“颇有增加”但“应更注一编，将指法重新校订”^④。对《李芳园琵琶谱》假托古人的做法，提出“而于作者姓名则姑从阙，正不必假托古人始为善也”^⑤。在演奏上，沈浩初先生有其独到的见解，他主张：“弹文套宜缓，弹武套宜紧。文套可用他乐合奏，并能谱入唱词。武套只宜独奏，不可和歌。文套长于表情，武套长于状物。文套可以涵养性情，武套可以激发志气。”^⑥他强调刚柔相济，强弱适度，着重音色及韵味的细腻处理^⑦。对浦东派特色之一的吟音，沈氏认为：“文套宜圆熟而声清，抑扬而拍准，其缓出须有余音。在子弦者推进之，在中、老、缠弦者摆动之。若在相上则重按之，亦得余音流出，犹操琴之有吟猱也。”^⑧在《养正轩琵琶谱》卷上还有“顾曲须知”，分为文套、武套、大曲、和弦法、音调表、图、琵琶体制诸名考、坐弹仪式附图、发音统计、谱中符号、旁注字义、左手指法、右手指法、锣鼓音符解、旁注汇解。

卷中载文套4曲、大曲3曲：

文套有：①《夕阳箫鼓》（“回风”、“却月”、“临水”、“登山”、“啸嚷”、“晚眺”、“归舟”）。

②《武林逸韵》（“思春”、“昭君怨”、“泣颜回”、“傍妆台”、“懒画眉”、“织女穿梭”、“水龙吟”、“斑鸠过河”、“鱼化龙”、“雨打芭蕉”）。

③《月儿高》（“登舟晚眺”、“水面风轻”、“银蟾吐彩”、“万壑泉流”、“空山猿啸”、“深林滴露”、“远寺鸣钟”、“畅咏归

舟”)。

④《陈隋》(“起操”、“禁苑催花”、“齐政院”、“后庭花”、“玉树临风”、“宫中调笑”、“御宴欢扬”、“清平乐”)。

大曲有：①《普庵咒》(“释谈章句”、“起咒”、“香赞”、“莲台现瑞”、“旃檀海岸”、“法赞”、“鱼山梵唱”、“日映昙花”、“宝赞”、“钟声”、“鼓声”、“钟鼓同声”、“尾声清江引”)。

②《阳春白雪》一段至十二段。

③《灯月交辉》(“寿亭侯”、“薛仁贵”、“尾声”)，附原谱锣鼓曲。

卷下载武套4曲：①《将军令》(“营鼓”、“掌号”、“放炮”、“军鼓”、“传令”、“出队”、“排阵”、“收阵”、“回营”)。

②《十面》(“列营”、“擂鼓”、“掌号”、“放炮”、“吹打开门”、“点将”、“排阵”、“埋伏”、“小战”、“大战”、“呐喊”、“重围”、“传号”、“败北”、“鼓角声”、“乌江”、“奏凯”、“收阵回营”)。

③《霸王卸甲》(“营鼓”、“升帐”、“点将”、“整队”、“排阵”、“出阵”、“接战”、“垓下”、“楚歌”、“鼓角甲声”、“众军归里”)。

④《平沙落雁》(“奋翮出巢”、“芦汀搜羽”、“结阵渡江”、“直上巫峰”、“连群遐举”、“回旋挺翅”、“纵横云路”、“长空嘹唳”、“万里微茫”、“层霄挑字”、“风急行斜”、“散逐天涯”、“寒滩觅食”、“分飞掠草”、“扑落平沙”、“声断衡阳”、“啁啁和侣”、“带月归巢”)。

由于1929年的印数不多，不易求得，沈先生又于1938年将谱本重新整理，同时增补《水龙吟》、《闹场》二首曲子，减去《灯月交辉》、《水军操演》二曲。后因战乱连绵，未予出版。沈先生临终前嘱弟子林石城将此谱予以出版。林先生不忘所托，终

于在 1983 年将《养正轩琵琶谱》整理出版（人民音乐出版社），用五线谱记写，较原版本多了《水龙吟》和《闹场》两首乐曲。

二、汪派《汪昱庭琵琶谱》

汪派是中国音乐史上有记载的最后一个琵琶流派，以其创立者汪昱庭之命名名为“汪派”，也因他的琵琶演奏、传授生涯在上海地区，所以又称“上海派”。

汪昱庭（1872~1951），名敏，号子夷，自幼喜爱音乐，先后师从于李芳园、殷纪平、陈子敬、倪清泉、王惠生等，以能者为师，谦虚好学，广采博纳，集浦东、平湖各派之特点，独创新风，逐渐形成以他为代表的新的流派。汪派传人有李廷松、卫仲乐、孙裕德、柳尧章、金祖礼、程午嘉、陈天乐、张萍舟等。

汪派琵琶主要有《汪昱庭琵琶谱》用工尺谱记写，但此谱并非汪氏亲笔编撰，而是由中央音乐学院收集整理，汪派琵琶子弟大力协助提供，于 1981 年才油印成册的。该谱陈泽民先生撰写的“后记”中说明编撰的过程：1979 年由汪天伟建议收集其父汪昱庭谱稿一事，得到中央音乐学院领导的大力支持。于是，由汪天伟多方联系，经两月汇集，编成此册。乐谱的来源，一是汪氏亲笔乐谱，一是学生们转抄的乐谱，这些乐谱都系手抄本，其间不免有“鲁鱼亥豕”之讹，但在总体上仍能反映汪派琵琶演奏曲的特色。

1. 汪昱庭亲笔乐谱

由金祖礼提供《塞上曲》、《青莲乐府》、《霸王卸甲》3 曲；
李廷栋提供《跨海东征》、《塞上曲》（“昭君怨”、“妆台秋思”、“思汉”3 段）。

陈天乐提供《塞上曲》、《阳春古曲》、《陈隋》（第 1、2 两段）。

王恩韶提供王叔咸赠送的《青莲乐府》（之一“凤求凰”段）、《塞上曲》（之二“昭君怨”段）、《跨海东征》，以及汪昱庭先生为王恩韶于1942年出版乐谱所题的《琵琶古谱》（下书“民国三十一年腊月，新安汪昱庭题”并印章）与序文。

松涛先生提供《普庵咒》、《神传妙谛》。

林石城提供收藏林孝先先生珍藏汪昱庭的《寿亭侯》、《将军令》两曲；李光祖提供李廷松遗物：《将军令》、《月儿高》、《汉宫秋月》（乙字调两段）；68板小曲《美女穿梭》、《斑鸠过河》、《平沙落雁》（“露渚烟清”、“江天作阵”、“塞上街芦”、“款飞寰宇”、“夜渡潇湘”），以及江南丝竹《欢乐歌》、《中板》，粤曲《到春来》，京剧牌子曲《夜深沉》，琴歌《黛玉琴曲》，民国初年的国歌（用《老六板》填词）。

2. 汪氏弟子传抄乐谱

王叔咸亲笔抄本一册（计12曲，包括小曲《九莲灯》）。

孙裕德抄录本一册（计9曲）。

陈永禄抄本一册（计10曲）。

同时，还走访了程午加、柳尧章、张萍舟、卫仲乐、杨大钧等汪氏弟子。该谱由金祖礼撰写“汪昱庭先生传略”，最后附有弟子名单（以姓氏笔画为序）：卫仲乐、王叔咸、王恩韶、王璠昌、李廷松、李廷栋、张云江、张萍舟、吴桐初、陈天乐、陈永禄、杨大钧、郑卫国、金祖礼、柳尧章、姜光昀、浦梦古、孙裕德、程午加、蔡之炜^⑨。

2004年中央音乐学院组织力量，在《汪昱庭琵琶谱》的基础上加以整理，由人民音乐出版社出版了工尺谱与简谱对照的《汪昱庭琵琶谱》。

第二节

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》的基本谱字

一、琵琶曲中工尺谱的音高、节奏

工尺谱用“合、四、一（乙）、上、尺、工、凡、六、五、乙”十个字来标明音高，这十个字中“合、四”是“六、五”的低八度音，“一”是“乙”的低八度音。而仕、伋、仨、仞、仞、仞、伍、亿是上、尺、工、凡、六、五、乙的高八度音，如果需要得七个基本音的高八度音，就只要在这些基本音的前旁边加注“亻”旁。如“上”的高八度音加注“亻”旁，成为“仕”，“尺”的高八度音是“伋”。若要取得它的低八度音，则在字音最后一笔加“撇”。如“上”字低八度写作“𠂔”，“尺”字的低八度音写作“𠂔”，余者类推。

另“合”、“四”的高八度音还有一种写法是用“佺”和“仞”来记写的，它的音高与“六、五”是一样的。在琵琶工尺谱中，还应根据它的把位和弦序来确定它们的音高，如《养正轩琵琶谱》中《武林逸韵》的《水龙吟》段，相“六合、六凡、尺凡、合”译成现在的简谱应是“ $\underline{\underline{55}} \quad \underline{\underline{54}} \quad \underline{\underline{24}} \quad \underline{\underline{5}}$ ”。在《养正轩琵琶谱》中对相把位与品位的标记是用“相”和“品”，而在《汪昱庭琵琶谱》中则用“目”来表示“相”把位。在空弦音标

记上,《养正轩琵琶谱》用“宁、口、老、玄”来表示“子、中、老、缠”四条空弦。《汪昱庭琵琶谱》中则用“子、中、老、玄或ノ、口、七、玄”来表示“子、中、老、缠”四条空弦。对于节奏的记写是用“板”来表示,一板即一拍,属于有板无眼的一种节奏记写方式。按现在的话来说,这个“板”就是重拍记号,一个板就是一个小节,用“、”来表示。

现将《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》的把位和弦序分别列表对照如下:

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》把位符号对照表

现用 符号	《养正轩琵琶谱》浦 东派	《汪昱庭琵琶谱》 汪派	说 明
0	相	目	今称相把位,自一相至六相
I	品	品	今称一把位,从一品至六品
II	品	品	今称二把位,从六品至十一品
III	品	品	今称三把位,从十一品至十八品
IV			今称四把位,从十八品至二十五品

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》弦序符号对照表

现用 符号	《养正轩琵琶谱》浦 东派	《汪昱庭琵琶谱》 汪派	说 明
()	宀	宀	今称空弦,任何一条都可以
一	了	子(ノ)	今称一弦是子弦,最细一条

II	口	中(口)	今称二弦是中弦, 较细的一条
三	𠂔	𠂔(七)	今称三弦是老弦, 较粗的一条
X	么	么	今称四弦是缠弦, 最粗的一条

二、琵琶工尺谱的调名

工尺谱的调名有七个, 它们分别是: 上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、五字调(正宫调)、乙字调。这些调名之间的关系是以小工调为中心, 也就是说小工调是处于调的基础地位, 当转调后新调的“工”音相当于小工调的哪一个音位, 就作为新调的调名。如小工调的“上”字作为转调后的“工”音即为“上字调”; 又如小工调的“尺”字作为转调后的“工”音即为“尺字调”, 余者类推。

《养正轩琵琶谱》的“正工调”(即正宫调, “工”与“宫”两音是谐音, 在工尺谱调名中常会出现“宫”与“工”两字经常转换的现象)。音位表附注有: “燕乐起调先正工音, 正工调者, 正乎工位也。”指的是定调时首先确定“宫”(工)音, 正宫(工)调的宫(工)音的音, 位处于正中, 在音阶的正中位置。所以《养正轩琵琶谱》的“正工调”的音位表其散音是尺、合、四、尺(2 5 6 2), 即现今的 G=1。

∴ ∴ ∴

调的产生顺序, 都是用“变宫为角”向属方向发展, 工尺谱的命调理论十分强调“乙逐工音, 以工为主”。“乙逐工音”就是“变宫为角”, “以工为主”即以转调后的工音为命名依据, 它相当于基础调中的哪个音位, 就以它来作新调的调名。

在一般情况下, 工尺谱采用的是以“小工调”为基础调, 如

《华秋萍琵琶谱》就以“小工调”作为基础调，而《养正轩琵琶谱》采用的是以“正工调”作为基础调。《养正轩琵琶谱》中“小工调”音位表附注：“小工调以正工乙字起工，适当正工半调，适当正工半调，其音阶之高下与正工迥然相反，故曰小工，明寓敌体之意也。”^⑩就是说“小工调”是将“正宫调”的“乙”音转化为它的工音（7=3），“适当正工调半调”转到“小工调”后，原来的“正工调”的“上”字正好是“小工调”音列一半处的“凡”字位置。现将两种命调、体系列表如下：

调产生顺序		“变宫为角”的转调关系（乙逐工音，以工为主）	《养正轩琵琶谱》以正宫调为基础调命名	一般工尺谱以小工调为基础调命名	相当于现代调的音高
1		合（六）四（五） 乙上尺工凡	正宫调	正宫调 （五字调）	1=G
2	1	上尺工凡六 五乙	小工调 （乙字调）	小工调	1=D
3	2	凡六五乙上 尺工	凡字调	乙字调	1=A
4	3	乙上尺工凡 六五	上字调	凡字调	1=♭E
5	4	工凡六五乙 上尺	六字调	上字调	1=♭B
6	5	四（五）乙上尺 工凡六	尺字调	六字调	1=F
7	6	尺工凡六五 乙上	五（四）字调	尺字调	1=C
	7	合（六）四（五） 乙上尺工凡	工字调	五字调 （正宫调）	1=G

在《汪昱庭琵琶谱》中没有发现有关工尺谱调名的记录，但从其弟子出版的演奏谱与录音来看，其定调方式与《养正轩琵琶谱》中的定调方式除《将军令》一曲外，其他相同。《养正轩琵琶

琵琶谱》中《将军令》的定弦法是小工调（1=D），但将空子弦音降低小三度与空中弦同音高，空老弦升高大二度（其散音是： $\underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{2}$ ）。《汪昱庭琵琶谱》中《将军令》的定弦法是正宫调（1=G），是将空老弦升高大二度，空中弦升高纯四度与子弦同音高，其散音是（ $\underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{2}$ ）。

第三节

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》中曲目的乐曲结构

《养正轩琵琶谱》载有曲目 12 首，《汪昱庭琵琶谱》中曲目 10 首，两种琵琶谱合计有曲目共有 22 首。两种琵琶谱中，异名同曲的曲目有 5 首，《夕阳箫鼓》（《养正轩琵琶谱》）与《浔阳夜月》（《汪昱庭琵琶谱》）、《武林逸韵》（《养正轩琵琶谱》）与《塞上曲》（《汪昱庭琵琶谱》）、《陈隋》（《养正轩琵琶谱》）与《神传妙谛》（《汪昱庭琵琶谱》）、《霸王卸甲》（《养正轩琵琶谱》）与《郁轮袍》（《汪昱庭琵琶谱》）、《十面埋伏》（《养正轩琵琶谱》）与《淮阴平楚》（《汪昱庭琵琶谱》）。

同名异曲的有 1 首：《将军令》。

同名同曲的有 3 首：《阳春白雪》、《灯月交辉》、《普庵咒》。

特有曲目：《月儿高》、《平沙落雁》、《水军操演》3 首是《养正轩琵琶谱》特有的曲目。《青莲乐府》是《汪昱庭琵琶谱》特有的曲目。

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》刊载的这 22 首曲目在乐曲结构形式方面都有所不同,反映了浦东派和汪派各自的琵琶演奏艺术风格。

一、两个流派共同曲目的结构形式

两个流派的共同曲目包括异名同曲的乐曲、同名异曲的乐曲和同名同曲的乐曲,共计 9 首。从总体上看,在这 9 首共同曲目中,同一乐曲之间的结构形式基本相同。现逐一进行对比如下:

《夕阳箫鼓》与《浔阳夜月》 据记载,《夕阳箫鼓》曲名最早出现在清姚燮的《今乐考证》中。早期的乐谱见诸于 1860 年抄本鞠士林《闲叙幽音琵琶谱》(曲名《夕阳箫鼓》,七段无标题工尺谱)及 1898 年抄本《陈子敬琵琶谱》(曲名《夕阳箫鼓》,七段有小标题),1895 年李芳园进行了改编,刊于《南北派十三套大曲琵琶新谱》,易名为《浔阳琵琶》(十段有小标题)和 1875 年的吴畹卿学艺抄本。之后,汪昱庭又根据《李氏谱》做了一番取舍,改名为《浔阳夜月》(十段原标题)。1925 年,上海大同乐会的柳尧章、郑觐文根据《汪谱》将此曲改为丝竹合奏,更名为《春江花月夜》。《夕阳箫鼓》(《浔阳夜月》)这是一首著名的琵琶传统文曲,乐曲描绘了春天的月夜,江水荡漾着船儿,两岸花影摇曳,船上的乐师奏起了箫歌,歌女们随着音乐翩翩起舞,渐渐地人们的歌、舞、乐与山川秀色交融一起,他们陶醉在月夜里。直到深夜,船工们才依依不舍地摇起橹,放歌归舟。最后,歌声、橹声、乐声静静地消失在月夜里。它抒发了人们对祖国锦绣河山的眷恋之情,旋律雅致,诗意盎然,通俗易懂,为群众喜闻乐听。现按音乐的发展将全曲分为三个部分,两派的结构图式如下表:

流派 乐曲分段	《夕阳箫鼓》 《养正轩琵琶谱》	《浔阳夜月》 《汪昱庭琵琶谱》
主题的陈述及发展	1. 回风 2. 却月 3. 临水	1. 夕阳箫鼓 2. 花蕊散回风 3. 关山临却月 4. 临水斜阳 5. 风荻秋声
插部	4. 登山	6. 巫峡千寻
主题的进一步 发展和结束	5. 啸嚷 6. 晚眺 7. 归舟	7. 箫声红树里 8. 临江晚眺 9. 渔舟唱晚 10. 江上归舟

《武林逸韵》与《塞上曲》 据资料所见，流派乐谱上载有《塞上曲》的有：无锡派，1819年《华秋苹琵琶谱》，其中题名为《武林逸韵》，有“思春”、“昭君怨”、“泣颜回”、“傍妆台”、“懒画眉”、“织女穿梭”等小曲；平湖派，清光绪年间，《李芳园南北派十三套大曲琵琶新谱》中命名为《塞上曲》，由“宫苑春思”、“昭君怨”、“湘妃泪”、“妆台秋思”和“思汉”五个小曲组成；浦东派，1929年的《养正轩琵琶谱》中仍命名为《武林逸韵》，有“思春”、“昭君怨”、“傍妆台”等曲；汪派在《汪昱庭琵琶谱》手抄本中命名为《塞上曲》，有“宫苑春思”、“昭君怨”、“泣颜回”等小曲。这是一首由若干小曲联缀而成的琵琶传统大套文曲，乐曲通过描写王昭君对故国的思念，表达了古代宫女哀怨惆怅、凄楚、缠绵的悲切之情，具有很强的艺术感染力。浦东派版本较长，由10个小曲联缀而成，汪派版本较短，只用5个小曲联缀而成。

流派 乐曲分段	《武林逸韵》 《养正轩琵琶谱》	《塞上曲》 《汪昱庭琵琶谱》
1	思春	宫苑春思
2	昭君怨	昭君怨
3	泣颜回	湘妃泪
4	傍妆台	妆台秋思
5	懒画眉	思汉
6	织女穿梭	
7	水龙吟	
8	斑鸠过河	
9	鱼化龙	
10	雨打芭蕉	

《陈隋》与《神传妙谛》 这首曲子由来已久，据现存资料所见，最早收录在张谦山的《檀槽集》中，又名《陈隋调》。载有《陈隋》的琵琶曲谱有：清代《鞠士林琵琶谱》名《陈隋》，1895年李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》名《陈隋古曲》分9段，1929年《养正轩琵琶谱》分8段并标有小标题，《汪昱庭琵琶谱》分7段没有小标题，等等。在长期的流传中该曲形成了《鞠士林琵琶谱》、《李芳园琵琶谱》、《养正轩琵琶谱》、《汪昱庭琵琶谱》和《曹安和演奏谱》等不同版本的曲谱。各种版本都有自己独特的演奏手法及风格。这首乐曲描绘的是陈、隋两位皇帝执政期间，大兴土木，广索民间美女充役宫中，主要反映宫女们的哀怨、郁闷、愁苦的心情。

流派 乐曲分段	《陈隋》 《养正轩琵琶谱》	《神传妙谛》 《汪昱庭琵琶谱》
引子	起操	
1	禁苑催花	其一
2	齐政院	其二
3	后庭花	其三
4	玉树临风	其四
5	宫中调笑	其五
6	御宴欢扬	其六
尾声	清平乐	其七

《将军令》乐谱最早见于清荣斋的《弦索备考》，为合奏琵琶谱。华秋苹《南北二派秘本琵琶谱真传》、李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》都载有此曲。《养正轩琵琶谱》的《将军令》来源于《李芳园琵琶谱》，而《汪昱庭琵琶谱》的《将军令》则来源于《华秋苹琵琶谱》，这是同名异曲的乐曲，两个琵琶谱中各段所用的小标题互不相同。这首曲子取材于对战争过程的描述，主要表现古代将军升帐时的威严庄重、出征时的矫健轻捷、战斗时紧张激烈的场面。

流派 乐曲分段	《将军令》 《养正轩琵琶谱》		《将军令》 《汪昱庭琵琶谱》
		引子	驻马厅
1	营鼓	1	一统太平
2	掌号	2	太极两仪
3	放炮	3	三才至胜
4	军鼓	4	四海清平

5	传令	5	五行正气
6	出队	6	进步连环
7	排阵	7	梅花敌战
8	对阵	8	青龙出水
9	收阵		
10	回营	9	得胜回营

《十面埋伏》与《淮阴平楚》 据现有资料所见，在琵琶曲谱中载有《十面埋伏》的，清代有《鞠士林琵琶谱》、《华秋苹琵琶谱》、《檀糟集》、《陈子敬琵琶谱》、《李芳园琵琶谱》、民初《瀛洲古调》及稍后的《养正轩琵琶谱》、《汪昱庭琵琶谱》（汪先生称为《淮阴平楚》）等多种。这是一首著名的大型琵琶曲，乐曲描写的是楚汉垓下决战这一事件，内容壮丽辉煌，风格雄伟奇特，是我国传统大型琵琶武曲的优秀作品。至今能演奏《十面埋伏》的只有浦东、平湖、崇明、汪派四个传派。按音乐的发展全曲可分为三个部分，现将浦东派和汪派的乐曲结构列表如下：

乐曲分段 \ 流派	《十面埋伏》 《养正轩琵琶谱》	《淮阴平楚》 《汪昱庭琵琶谱》
	段落	段落
战前准备	1. 列营 2. 擂鼓 3. 掌号 4. 放炮 5. 吹打开门 6. 点将 7. 排阵 8. 埋伏	1. 列营 2. 分营 3. 擂鼓 4. 掌号 5. 放炮 6. 吹打开门 7. 点将 8. 排阵 9. 走队 10. 埋伏

战斗过程	9. 小战	11. 小战
	10. 大战	12. 大战 (箫声)
	11. 呐喊	13. 呐喊
	12. 重围	14. 重围
	13. 传号	15. 复起
	14. 败北	16. 传号
	15. 鼓角声	17. 败阵
	16. 乌江	18. 乌江
战后余音	17. 奏凯	19. 奏凯
	18. 收阵回营	20. 争功
		21. 回营

《霸王卸甲》与《郁轮袍》 据现存资料,载有《霸王卸甲》乐曲的曲谱有:①清嘉庆戊寅(1818)年出版的华秋苹所编的《琵琶谱》,称《霸王卸甲》(文琳书屋藏版);②咸丰庚申(1860)年誊抄的《鞠士林琵琶谱》,标名为《鞠派霸王卸甲》(兰馨室藏版);③光绪乙未(1895)年出版的李芳园所编的《南北派十三套大曲琵琶新谱》中称为《郁轮袍》,并标有“即《霸王卸甲》角音”;④1929年出版的沈浩初所编的《养正轩谱》中称为“《霸王卸甲》,或又名《郁轮袍》”。^①《霸王卸甲》目前有传谱并有人能演奏的只剩下三个流派:浦东派、平湖派、汪派。现将浦东派、汪派两派该乐曲的结构列表如下:

流派 乐曲分段	《霸王卸甲》 《养正轩琵琶谱》	《郁轮袍》 《汪昱庭琵琶谱》	
1	营鼓	1	营鼓
2	升帐	2	升帐
3	点将	3	点将
4	整队	4	整队
5	排阵	5	排阵

6	出阵	6	出阵
7	接战	7	接战
8	垓下	8	垓下酣战
9	楚歌	9	楚歌
		10	别姬
10	鼓角甲声	11	鼓角甲声
		12	突围
		13	追兵
		14	逐骑
11	众军归里	15	众军归里

《阳春白雪》 在《鞠士林琵琶谱》中有套曲《慢商音》与《六板》（两首套曲均各有十段，每段都是六十八板），后人据此两个套曲中某些乐段摘编整理后，流传有《阳春白雪》曲谱。载有《阳春白雪》乐曲的有鞠士林琵琶谱抄本《闲叙幽音》（1860）、李芳园《南北派十三大套琵琶新谱》（1895）、沈浩初《养正轩琵琶谱》（1929）、汪昱庭（1872~1951）演奏谱。浦东派的《阳春白雪》没有小标题，版本较长，有十二段，俗称《大阳春》。汪派版本有小标题，只有七段，俗称《小阳春》。素材都来源于民间音乐《老六板》。此曲在两谱中的结构如下：

流派 乐曲分段	《阳春白雪》 《养正轩琵琶谱》	《阳春白雪》 《汪昱庭琵琶谱》
1	其一	飞花点翠
2	其二	风摆荷花
3	其三	一轮明月

4	其四	鲤鱼抢草
5	其五	百鸟朝凤
6	其六	魁星锡斗
7	其七	一串珠
8	其八	
9	其九	
10	其十	
11	其十一	
12	其十二	

《灯月交辉》 源于苏南地区的十番锣鼓曲。由于我国在旧历正月十五元宵节上，常有十番锣鼓等民间音乐活动。此时，灯火和月亮相映成辉，故有此名。沈浩初《养正轩琵琶谱》收有此曲及带唱词的原谱。此曲实际上由两首独立小曲组成，描绘了民间欢度传统节日的喜庆欢乐场面，乐曲活泼、欢快，带有锣鼓节奏。此曲在两谱中的乐曲结构如下：

流派 乐曲分段	《灯月交辉》 《养正轩琵琶谱》	《灯月交辉》 《汪昱庭琵琶谱》
1	引子	
2	寿亭侯	寿亭侯
3	薛仁贵	跨海东征
4	尾声	

《普庵咒》 在琵琶谱中载有《普庵咒》的有：①清朝嘉庆己卯年（1818）出版的华秋萍《南北二派秘本琵琶谱真传》，其中注明“浙江陈牧夫传曲”。后来，山东诸城王心葵（1877～1921）编《玉鹤轩琵琶谱》曾将它照实刊载。②咸丰庚申年

(1860) 浦东鞠士林《闲叙幽音》琵琶谱抄本亦有《普庵咒》，此谱和华氏谱完全一样，可视为同一首乐曲。^③1895 年李芳园编《南北派十三套大曲琵琶谱》也刊载有《普庵咒》。当今各琵琶流派，平湖、浦东和汪派所传习的，基本上就是此谱。乐曲是按寺院诵经的吟唱过程来描述的，表达了人们对绝对精神的赞美和向往，表现出一种宁静而又畅达、直通心灵的宗教情感。

乐曲分段 \ 流派	《普庵咒》 《养正轩琵琶谱》	《普庵咒》 《汪昱庭琵琶谱》
1	释谈章句	释谈章句
2	起咒	初起咒
3	香赞	香赞
4	莲台现端	莲台现端
5	旃檀海岸	旃檀海岸
6	再起咒	二起咒
7	法赞	法赞
8	鱼山梵唱	鱼山梵唱
9	日映昙花	日映昙花
10	三起咒	三起咒
11	宝赞	宝赞
12	钟声	钟声
13	鼓声	鼓声
14	钟鼓同声	钟鼓同声
15	鸣钟和鼓	鸣钟和鼓
16	清江引	清江引

从以上九首共同曲目的乐曲结构分析,不难看出,不同流派版本的琵琶谱在乐曲结构、篇幅长短、段落总数以及段落小标题等方面存在许多异同之处。行文表述繁简有别,乐谱的来源有相同的,也有不同的。因此,曲谱是构成不同流派不同艺术风格的一个重要方面。

二、各流派乐曲独特的结构形式

《养正轩琵琶曲》和《汪昱庭琵琶谱》中都有其各自特有的曲目。《水军操演》、《月儿高》、《平沙落雁》是《养正轩琵琶谱》中特有的,《青莲乐府》是《汪昱庭琵琶谱》中特有的。这4首曲目也有其各自的乐曲结构形式。

《水军操演》是以古代水军在操习演练时的情景为题材,主要表现水军士兵们的威武、勇猛的形象,全曲共由14个乐段组成,它们分别是:1. 掌号;2. 起碇;3. 打鼓;4. 呐喊声;5. 排阵;6. 伏水沧浪声;7. 顺水连环阵;8. 枪炮声;9. 船战倒水阵;10. 杀声;11. 疾追顺水阵;12. 合围逆水阵;13. 乱枪声;14. 登枪捷报。从这些小标题可以看出,本曲的创作特点是描述、表现水军作战的过程。

《月儿高》是描写以“月”为主题的乐曲,相传是以唐明皇夜游月宫时的所见所闻为题材的,描绘色彩新异、朦胧变幻、美好难忘的月宫旅行的意境。全曲共由8个乐段组成,它们分别是:1. 《登舟晚眺》;2. 《水面风轻》;3. 《银蟾吐彩》;4. 《万壑泉流》;5. 《空山猿啸》;6. 《森林滴露》;7. 《远寺鸣钟》;8. 《畅泳归舟》。这是一首抒情性浓厚的乐曲,旋律古朴典雅,深受人们的喜爱,音乐家们不止一次地把这首琵琶古曲改编为民乐合奏曲、小合奏曲、重奏曲和各种乐器的独奏曲。

《平沙落雁》在1929年《养正轩琵琶谱》“顾曲须知”中注

有一名《海青拿鹅》，又名《大平沙》，是一首反映元代北方少数民族狩猎生活情景的作品。全曲共分 18 个乐段，它们分别是：1. 《奋翻出巢》；2. 《芦汀搜羽》；3. 《结阵渡江》；4. 《直上巫峰》；5. 《连群暇举》；6. 《回旋挺翅》；7. 《纵横云路》；8. 《长空嘹唳》；9. 《万里微茫》；10. 《层霄挑字》；11. 《风急行斜》；12. 《散逐天涯》；13. 《寒淮觅食》；14. 《分飞掠草》；15. 《扑落平沙》；16. 《声断衡阳》；17. 《啁啁和侣》；18. 《带月归巢》。

《青莲乐府》较多的反映了一种文人士大夫的气质，在琵琶文曲中别具一格，是由 4 首小曲联缀成的套曲。最早见于华秋苹《南北二派秘本琵琶谱真传》“卷中”浙江陈牧夫西板 49 曲中的《清平词》、《凤求凰》、《三跳涧》、《玉连环》4 曲。后李芳园在《南北派十三套大曲琵琶新谱》中，把它们联缀成套曲，定名为《青莲乐府》，假托为“青莲居士”李白所作。《汪昱庭琵琶谱》中各分曲为《举杯邀明月》、《雨打芭蕉》、《风入松》、《石上流泉》。这 4 曲都是《八板》的变体，具有起、承、转、合的结构特点。

特有乐曲是一个流派形成的重要条件之一，也是研究不同琵琶流派艺术风格的一个重要方面。

三、琵琶文套曲、武套曲、大曲的划分

琵琶曲可依其所表现内容的不同及表现方法来划分成文套曲、武套曲、大曲三大类。

文套曲的表现内容多为描写自然景色的，如《月儿高》、《夕阳箫鼓》（《浔阳夜月》）等。也有与文人士大夫的思想情感有关的，如《青莲乐府》，其中小标题如《举杯邀明月》、《风入松》、《石上流泉》等。《举杯邀明月》语自唐诗人李白《月下独酌》中的诗句：“花间一壶酒，独酌无相视。举杯邀明月，对酒成三

人。”诗人以丰富奇特的想象，把天上的明月、地上的身影作为自己的“相视”，让他们陪伴自己饮酒。然而越是这样想象，也越是说明无知音，越加深刻地表现诗人的孤独寂寞。《风入松》，在《乐府诗集》中有同名诗，是乐府古琴曲之一，是晋嵇康所作，唐僧皎然亦有《风入松歌》。《石上流泉》，亦语自唐诗人王维的《山居秋暝》中“空山新雨后，天气晚来秋，明月松间照，清泉石上流”，意谓雨过天晴，松树是那样的茂密，可是一点风丝也没有，所以月光才能透过松间的空隙照射到地面上，而由于雨后水涨，连石面上也流过潺潺的清泉。它生动地描写了秋月、晚间、山林静穆的氛围，然而静中有动，以动视静，愈见其静，表现了晚年王维皈依佛教后“好静”的心态以及封建士大夫崇尚自然美的审美趣味。还有一种就是表现人物内心情感世界的乐曲，如《陈隋》（神传妙谛）、《武林逸韵》（塞上曲）等。《陈隋》反映的陈、隋两代皇帝大兴土木，广索民间美女充役宫中，耽情酒色，恣意声歌，表现宫女的怨和恨，即使是在载歌载舞之际，也无法摒除其悲愁凄楚的情绪，处处反映着沁人心脾的哀怨之声。《武林逸韵》（《塞上曲》）表现的是王昭君远嫁番邦之后，内心的苦闷、怨恨、悲切、忧伤以及对祖国和亲人的思念的思想感情。所以，文曲是以抒情性、写意性为主。

武套曲的表现形式均是以描写战争题材为内容。如《十面埋伏》（《淮阴平楚》）、《霸王卸甲》（《郁轮袍》）、《水军操演》、《平沙落雁》等乐曲。其中《十面埋伏》、《霸王卸甲》均是对公元前202年楚汉垓下决战过程的描述。《十面埋伏》侧重于刘邦的立场，慷慨激昂。《霸王卸甲》描绘的是楚霸王在这一历史性决战中的失败结局，悲壮激越。《水军操演》是表现古代水军们操习演练时的整个过程。《平沙落雁》表现的是海青在捕捉天鹅的情景，虽然是描写动物，但也是对整个斗争过程的始末情节进行描

述。因此，武套主要是对战斗过程的始末情节的描写，具有叙事性和写实性的特点。

大曲则是综合了文套曲、武套曲的表现手法，也兼具两者的演奏风格。有《阳春白雪》、《灯月交辉》、《普庵咒》等。《阳春白雪》主要表现阳春三月，大地万物复苏，一派欣欣向荣的景象。《灯月交辉》是描摹人们欢度灯节时的情景，在灯光、月光的交辉之下，锣鼓声、丝竹声互相交织，演唱着民间流传的古代历史故事。《普庵咒》表现的则是寺院在作法事时的一种程序活动。以上三首乐曲均是综合了文曲、武曲的表现方法，风格独特，既具有文曲的抒情性、写意性，又具有武曲的叙事性、写实性，寓情于景，情景交融。

现将《养正轩琵琶谱》和《汪昱庭琵琶谱》中的曲目按文套、武套、大曲的划分特点列表如下：

流派 曲目	《养正轩琵琶谱》	《汪昱庭琵琶谱》
文套	1. 《夕阳箫鼓》 2. 《武林逸韵》 3. 《月儿高》 4. 《陈隋》	1. 《浔阳夜月》 2. 《塞上曲》 3. 《神传妙谛》 4. 《青莲乐府》
武套	1. 《将军令》 2. 《霸王卸甲》 3. 《十面埋伏》 4. 《平沙落雁》 5. 《水军操演》	1. 《将军令》 2. 《郁轮袍》 3. 《淮阴平楚》
大曲	1. 《阳春白雪》 2. 《灯月交辉》 3. 《普庵咒》	1. 《阳春白雪》 2. 《灯月交辉》 3. 《普庵咒》

第四节

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》的演奏技巧

琵琶演奏技法十分丰富，左右手技法及各种组合就达数十种之多，这也是琵琶艺术表现力最重要的一个方面。而琵琶的记谱并没有把实际的音响效果记录下来，而是以演奏技法符号标记在乐谱上，丰富的音响效果只能通过演奏符号去表现。同一乐谱，若演奏技法不同，就会取得不同的音响效果，所以历代的演奏家都下工夫精心编配左右手的技法，以达到更高的艺术境界。指法的编配在很大程度上反映了演奏家的演奏特点及审美情趣。因此，对于乐谱中演奏手法记写的研究也是流派艺术研究的一个重要内容。

一、右手演奏基本指法

1. 弹：是用右手食指指甲端触方法，将弦向左弹出发音。

挑：是用右手拇指指甲端触弦，将弦向右挑进发音。

弹和挑是琵琶演奏中最基础的技法。琵琶二字的命名，亦出自弹挑。东汉刘熙《释名》和应邵《风俗通》中，都有“推手前曰批（即弹）引手却曰杷”（即挑）的记载。

2. 双弹、双挑：古谱曾称为“同声”、“双声”，是将相邻的两条弦作同时的弹或挑，其动作是弹与挑动作的扩大，演奏音量要比单音大一倍，音质更为饱满，符号是“••”。

3. 滚：是用右手食指和拇指在弦身上作连续均匀且快速的弹挑。滚的点子较为密集，常用于时值较长的音符构成的歌唱性旋律中，强调旋律的连贯性和旋律进行时的音色和力度变化，符号是“𠂔”。如：汪派在《浔阳夜月》的引子部分模拟钟鼓声的手法，是由“弹弹挑”开始，随着速度的渐快，慢慢地过渡到使用滚奏的手法，表现夕阳西下，暮色降临的景色。浦东派在《十面埋伏》中《擂鼓》段落用弹挑作慢起渐快过渡到滚奏指法，并作三次反复，表示击打战鼓。

4. 扫：又称“划”，古谱称为“拂”，现有大扫和小扫之分。小扫是用食指由缠弦至子弦急速地弹四条弦（或三条弦）扫出如一声，符号是“𠂔”。在古谱中所指的“拂”均是指“大扫”。大扫音量大，且有一定的爆发力，但由于出音较为粗糙，现在并不常用。

5. 挂：用食指自缠弦至子弦顺序缓慢地弹奏，得四声称为“挂”，符号是“𠂔”。临是挂相反的指法，用大指自子弦至缠弦顺序缓慢地挑奏得四声称为“临”，符号是“𠂔”。挂和临的演奏效果类似琶音，是拂与撇动作的放慢。浦东派在《武林逸韵》中《昭君怨》的第14板用“临”指法，汪派在《阳春白雪》中《鲤鱼抢草》、《百鸟朝凤》段落中均使用此技法。

6. 勾：是与挑相反的方向，用大指自右向左勾弦，即指甲内侧面与指肉触弦发声，符号是“ㄣ”。

抹：是与弹相反的方向，用食指自左向右抹弦，即指甲内面与指肉触弦发声，也称为“搭”，符号是“ㄣ”。

勾和抹的指法经常结合在一起使用，也和其他指法一起组合使用，也是琵琶指法中较有特点的技法之一。

分：用食指弹，大食挑，同时触弦发声称为分，符号是

“八”。

揲：用食指抹，大食勾，同时触弦发声称爲揲，符号是“□”。

7. 夹弹、夹扫：夹弹、夹扫都是在弹挑的基础上发展演变而成。在弹挑骨干音的基础上，加上夹入同音或其他音后，就成了夹弹，夹弹的表现力比弹挑丰满。夹扫亦是在弹挑骨干音的基础上，加上夹入同音或其他音后，并在部分音上用撇或拂指法，就成了夹扫，夹扫的表现力比夹弹或弹挑都丰满。夹扫类一般由右手四个指法组成。

夹弹、夹扫的运用也是相当广泛。在《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《淮阴平楚》、《郁轮袍》等乐曲中都有运用夹扫指法。

8. 摘：是用右手拇指指甲（或指内）抵住近复手处的弦身（约在复手2厘米处），食指或中指在拇指的下面弹弦，发出如“勾”的声响，符号是“Y”。在《普庵咒》、《灯月交辉》、《青莲乐府》等乐曲中都有使用。

9. 提：是用右手拇指和食指将弦提起即放，使弦击面板，发出如断音的音响，符号是“K”。在《普庵咒》、《青莲乐府》乐曲中均有使用。

10. 拍：是用右手拇指肉面将弦勾起即放，使弦击面板，发出如断弦的音响，符号是“L”。大都在缠弦上使用，其音响粗暴，在传统乐曲中常表现炮声。在《十面埋伏》、《阳春白雪》、《淮阴平楚》等乐曲中都有应用。

11. 弹面板：是用右手手指弹击面板发声，可用食指、中指或大指演奏。符号是“卜”。在《十面埋伏》、《普庵咒》等乐曲中都有使用。

12. 伏：是用手将振动的琴弦捂住，以控制余音的延长，使余音戛然停止，可以用右手伏，也可以用左手伏。符号是“𠂔”。

在《十面埋伏》、《平沙落雁》乐曲中使用。




13. 泛音：一条弦在振动时所发出的声音，包含两种：一种是以弦的全长为振幅所发出的音，称为基音；另一种是以弦长的 $1/2$ 、 $1/3$ 、 $1/4$ 、 $1/5$ 等为振幅所发出的音，称为泛音。泛音的音色具有清亮、圆润的特点。在乐曲中适当的应用，可使乐曲变得更为丰富多彩，尤其是在抒情写意的乐曲中更为重要，符号是“○”。在《普庵咒》、《夕阳箫鼓》、《塞上曲》等乐曲中均有使用。


14. 同轮板：是用右手在作轮、划、拂之际，同时用左手小、中、名、食四个手指端或食、中、名、小四个手指端次第捣击在品位子弦侧左边的板面上，要连而不断，使发出“得得得得”之声来。在古谱中大都是用来描绘马蹄声，符号是“𠂔”。在《十面埋伏》、《将军令》乐曲中使用。

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》右手指法对照表

现用符号		《养正轩琵琶谱》浦东派		《汪昱庭琵琶谱》汪派		指法简要说明
符号	名称	符号	名称	符号	名称	
\	弹	𠂔	拨	□□(√)	弹	食指自右向左弹出。
/	挑	乙	挑	乙(扌)	挑	大指向左向右挑进。
𠂔/或 𠂔/等	夹弹	𠂔	夹弹	𠂔	夹弹	在弹挑的基础上，加夹入同音或其他音。
𠂔	摇指	𠂔	摇	𠂔	摇	用指甲端来回的快速弹挑。
𠂔	飞	𠂔	飞			在名指甲触弦之前(后)作一半圆形的划动姿势，后乘势触弦发音。

ㄥ	双飞	𠂔	双飞			食指弹左面的弦,拇指挑右面的弦,快速反复进行。此时右手可作时上时下的移动,犹如“蝴蝶双飞”。
==	双弹	双	双弹	双	双弹	食指自右向左弹相邻的两条弦,如得一声。
==	双挑	双	双	双	双挑	拇指向左向右挑相邻的两条弦,如得一声。
ㄥ	滚	ㄥ	滚	袞	滚	大指与食指连续而快速的弹挑。
八	分	八	分	八	分	大指挑、食指弹,同时发声。
○	攄	广	攄	庶(广)	攄	大指勾、食指抹,同时发声。
〔	勾	勺	勾	勺	勾、打	大指自右向左勾弦。
〕	抹	丁	打	丁	末、勾	食指自左向右将弦抹进。
ㄥ	扣			口	扣	大指勾、食指弹,同时发声。
ㄥ	扫	弓	拂	ㄥ	划、扫	四指自右向左弹四弦,如得一声。
ㄥ	撇	才	撇	才	撇	四指排齐向左向右弹四弦,如得一声。
ㄥ	扫拂	ㄥ	拂撇			四指排齐撇进拂出。

	夹扫	吕	夹扫			左弹挑的基础上,加入同音或其他音后,在部分音上用拂或撇指法。
*	轮	丰	轮	丰	轮	右手五指次第在琴弦弹出发出连续而均匀的声音来。
*---	长轮	晬、丰	长轮	𠂇、晬	长轮	右手五指作轮,按音符时值来决定轮的长短。
★---	轮双	虔	双轮	𠂇、晬	长轮双弦	同时轮两条弦。
	轮带扫	晬	扫轮	𠂇、晬	扫轮	在作轮之前,先用食指扫后紧跟作轮单弦。
+	半轮	丰	轮	晬、𠂇	带轮	食、中、名、小四指依次弹出,连得四声。
(*---	勾轮		勾轮	𠂇、𠂇	勾轮、打轮	大指先“勾”里弦,然后紧接在外弦作轮。
(*---	扣轮			晬、吕	扣轮	作轮时大指、食指做“扣”,然后中、名、小、大指紧跟着做轮。
	满轮			𠂇、晬	满轮	右手五指同时在三条或四条弦上作轮。
	轮带拂			𠂇、晬	拂轮	在作轮时先用大指拂,后紧跟着作轮单弦。
/(*---	挑轮			𠂇、晬	挑轮	在作轮时大指先挑里弦,后紧接在外弦作轮单弦。

L	拍	白	拍	白	拍	大指将弦撬起即放。
K	提	白	拍	旦	提弦	大、食指将弦提起即放,如断弦声。
ㄣ	摘	卜	卜	勾、L	勾、L	大指抵住近复手处弦身后,食或中指在下面弹如“勾”之声。
↘	临	臣	临	卜	挂	大指自左向右次第将弦挑进,如琶音。
↗	掛	卦	掛			食指自右向左次第将弦弹出。
	勾打 凤点头	单勾打 双勾打	勾打	勾	勾打 凤点头	两派弹法不同。

二、左手演奏基本指法


1. 吟类: 吟的演奏方法, 是在右手作弹、挑、轮、滚、摇等指法发音时, 左手按指将弦按相品位上作左右或前后的连续摇摆, 使弦上方发出摇曳不定的余音来, 符号是“↘”。吟类的基本方法有大、小、快、慢之分, 并在大、小、快、慢四种基本吟法中, 还有着慢而大, 慢而小, 快而大, 快而小, 大中有小, 小中有大。

2. 推、拉: 推是将弦再用左手指端紧按在品位或相位上作伸的动作, 同时辅以腕力、臂力, 把弦身向右推进, 动作方向与品、相平行。拉是将弦身用左手指端紧按在品位或相位上作屈的动作, 同时辅以腕力、臂力, 把弦身向左拉出, 动作方向与品、相平行。推、拉弦技法在文曲中很常用, 符号是“↘”。

3. 打: 打是左手按弦的任何一个手指有弹力的起落, 将弦击打在所需的品、相位上, 使琴弦振动, 发出一个微弱的乐音来, 符号是“↓”, 在《陈隋》、《夕阳箫鼓》、《水军操演》、《神

传妙谛》、《浔阳夜月》等乐曲中都有见用。


4. 带：用左手指按在相品位上，抬指时，将弦略向左拨，利用弦的弹性带起发音，符号是“C”。在《十面埋伏》、《夕阳箫鼓》、《武林逸韵》、《陈隋》、《月儿高》、《普庵咒》等乐曲中都有见用。

5. 擞：连续的同音带起称为“擞”。即用左手手指向左方将弦带起，符号是“”。在《普庵咒》、《夕阳箫鼓》、《武林逸韵》、《陈隋》、《月儿高》等乐曲中都有见用。


6. 颤：右手在演奏长轮或长滚时，左手用按音指的下方手指作连续地打按下方的音位，所产生的音称为颤音或颤指，符号是“tr”。在《十面埋伏》、《平沙落雁》乐曲中有运用。

7. 煞：是用左手指甲浮抵弦身，同时右手弹奏，发出“切切”之声，符号是“⊥”。由于它不是纯正的乐音，在乐谱上虽然记出其按指所按音的音高，但同时又用斜线销去。作为一种音响效果，经常用来模仿锣鼓声或刀枪的戈矢之声。在《十面埋伏》中应用于模仿刀枪的相击之声。

8. 绞弦：绞弦在乐曲中也属一种色彩性的音响效果，在乐谱上也以斜线销去。绞弦有绞二弦、绞三弦、绞四弦之分。

绞二弦：先用左手名指将左面的一条弦向右推至邻弦的弦身底下，再用左手食指把左面的一条邻弦向左拉出，压在左面的一条推弦上，并用食指将这两条弦按牢在相品位上，再将左手名指抽出，右手同时弹弦发声，符号是“”。在《阳春白雪》中有见用。

9. 并弦：并弦也属于琵琶的特有指法，分为并二弦、并三弦、并四弦三种。

并二弦：是用左手无名指将子弦推向中弦，同时用食指将中弦拉向子弦，右手弹弦发声，符号是“”。

并三弦与并四弦是浦东派特殊的指法，将在特色指法中介绍。

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》左手指法对照表

现用符号		《养正轩琵琶谱》 浦东派		《汪昱庭琵琶谱》 汪派		指法简要说明
符号	名称	符号	名称	符号	名称	
○	泛音	Z	泛音	乏、Z	泛音	左手指法点在泛音位处，同时右手指触弦发音。
ㄣ	虚按		虔虚按			左手浮按弦，不实按音位，同时右手弹奏。
▀	吟	四、彳	摆、彳	彳、彳、 亅	吟、揉	按弦在音位上摇动，发出波音效果。
C	带	ㄣ	捺、带	巾、𠂔	带、带起	右手弹弦发音后，右手按指带起所发之音。
↓	捺	ㄣ	捺	ㄣ、丁、 厶	打、捺	用左手指尖打击音位发音。
ㄩ	擞	虫	搔	文、爪、 虫	搔、擞、 抓	左手指尖搔弦得声。
⊥	煞	甲	指甲声	𠂔	煞弦	左手指甲抵弦身，右手弹得煞声，它的发音不是纯乐音。
天 天 天	绞二弦 绞三弦 绞四弦	X、↓ X、↓	绞弦	∞ ∞	绞弦	把二、三、四条弦相互交绞，弹得之声，不是纯乐音。
tr	颤	⊥	颤	⊥	颤	右手在演奏时，左手按指的下方指作连续打击下方音位的动作。



	并二弦 并三弦 并四弦	开	并弦	开	并弦	把二、三、四条弦相互 并在一起,所得之声 不是纯乐音。
	同轮板	罔反	同轮板		马蹄声	在右手夹扫或扫拂散 音,同时左手小、名、 中、食指端次第击板, 如马蹄声。
	伏	p	抑	p	抑	右手弹弦后,左手或 右手指掩住弦身的振 动,使音停止。
	捋下	平	捋下			左手食指和中指或名 指和中指将弦夹着滑 动,右手弹弦得声。
	推	佳	推	扌	推、拉、 挽	按弦向右推进,使弦 音升高。
	压				纵起	手指按音,右手弹后, 急速从本音作压弦, 使弦音升高,后恢复 本音。

三、特殊演奏技法


《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》中都具有本派特色的特殊指法,这是浦东派和汪派形成的重要因素。


浦东派富有传统特色的技法有:夹滚、长夹滚、各种夹弹和夹扫、大捺分、飞、双飞、轮滚四条弦、弦数变化、并四条弦三条弦二条弦、扫撇、八声的风点头、三指轮、各种吟类、推类、拖类的变化方法、音色变化奏法,且轮指的使用均为下出轮等等。其中轮滚四条弦、圈轮、并三条弦、四条弦及锣鼓奏法更是该派的特技。现逐一介绍如下:


1. 飞:用名指甲弹弦发音。飞有两种奏法:第一种是在名指触弦之前先作一半圆形的划动姿势,然后乘势触弦发音,符号

是“”。另一种是在名指触弦之后再作一半圆形的划动姿势，符号是“”。在《陈隋》乐曲中的《起操》、《禁苑催花》、《后庭花》、《御宴欢扬》、《清平乐》等段都有使用此演奏技巧。

2. 双飞：用食指甲弹左面的弦，拇指甲挑右边的弦，连续而快速反复进行。此时整个右手还可作时上时下的移动，犹如蝴蝶飞舞之状，因此又名为“蝴蝶双飞”。在《陈隋》乐曲中的《后庭花》、《御宴欢扬》段中均使用此演奏技法。

3. 大夹弹：由时值相等的两声组成。第一声双弹两条弦（本弦和本弦右面之空弦音），第二声挑一条本弦，共得两声。大都作连续反复进行，符号是“”。在《平沙落雁》乐曲的各段落尾大都使用了此演奏技巧。

4. 快夹弹：由时值相等的四声组成，第一声双弹两条弦（本弦和本弦右面之空弦音），第二声挑一声本弦，第三声弹一声本弦，第四声挑一声本弦，共得四声。大都作连续反复进行。符号是“”。

5. 急夹弹：由时值相等八声组成。第一声双弹两条弦（本弦和本弦右面之空弦音），第二声挑一条本弦，第三声弹一条本弦，第四声挑一条本弦，第五声弹一条本弦，第六声挑一条本弦，第七声弹一条本弦，第八声挑一条本弦，共得八声。符号是“”。

大夹弹、快夹弹、急夹弹这些奏法都是在弹挑的基础上发展衍变而成的。在《平沙落雁》、《十面埋伏》、《水军操演》、《霸王卸甲》等乐曲中见用。

6. 夹滚：由时值相等之若干音组成，在滚一条弦的进行中，带弹本弦右面的空弦者，并非像急夹弹在每组八声的第一声处作一次双弹，在《十面埋伏》、《平沙落雁》、《水军操演》等乐曲中均有运用。

7. 锣鼓奏法：这是浦东派特有的奏法，在《灯月交辉》乐曲的原谱中有见用，也是浦东派喜用锣鼓音型的起因。其中“狂”即敲在锣鼓中心位置，“丈”是在大锣的中心之下，“情张”即为大锣的外边上，“当各”即是锣鼓，“登”是用小锣，“千吹”为薄铙钹，“扎”即是七卜，“吉括”是用厚铙钹，“同”即是一打一个鼓声。

8. 大摭分：浦东派摭分指法可分为“大摭分”和“小摭分”，前面介绍的是属于“小摭分”。“大摭”是指大指勾二条弦，同时食、中、名、小指四指抹两条弦；或大指勾一条弦，食、中、名、小指四指同时抹三条弦；或大指勾三条弦，食、中、名、小指四指同时弹二条弦；或大食指挑一条弦，食、中、名、小指同时弹三条弦；或大食指挑三条弦，食、中、名、小指四指挑一条弦等，叫做“大分”。大摭和大分亦可结合使用。在《十面埋伏》、《平沙落雁》、《阳春白雪》等乐曲中见用。

9. 轮三弦：在相邻的三条弦上作轮。

10. 轮四弦：在四条弦上作轮，古称满轮。在《十面埋伏》、《水军操演》等乐曲中见用。

11. 圈轮：在四条弦上作轮时，右手同时作圈的姿势，以使轮指中有时偏重于老弦，有时偏重于子、中弦上。或在作长轮四条弦时，间用拇指作强挑，食指作强弹，以使在长轮回弦的进行中，出现某些发音量较强的音来。符号是“⊗”。在《平沙落雁》的《奋翻出巢》段落开始处便用了圈轮的演奏手法。

12. 并三弦：是用左手某一按指将老、中弦紧按在相品位上拉向子弦，使子、中、老三弦相并在一起，同时右手弹弦发声。符号是“[] | ”。

13. 并四弦：是用左手某一按指将老、中、缠弦紧按在相品位上拉向子弦，使子、中、老、缠四弦相并在一起，同时右手弹

弦发声。符号是“] | | [”。

并弦的实际发音要比原按音位为高，且在并弦的同时，大都与推、挽、吟等指法混合使用。加用后的变化组合灵活多变，记谱时，很难将它们的实际音高逐一记出。所以在记写这类混合指法时，一般只写所按相品位的音高与混合后所成的音高，同时加注推、挽、吟等符号。《十面埋伏》、《平沙落雁》、《霸王卸甲》中用了并四弦与并二弦的指法。

14. 虚按：是将左手指按在弦身上，但不可按弦着品，同时左手作弱挑轮滚等。虚按所得之音，已非纯粹乐音，故记谱时虽按指所按音位的音记出，但同时必须用斜线销去。在《霸王卸甲》的《众军归里》段末尾处见用。

15. 弦数变化：是用右手在作各种演奏技巧的同时，为了突出某一条弦而作的力度变化。例如在《十面埋伏》的《呐喊》段，为了突出低嗓门战士的杀喊声，在作弦变化的同时就应强调中弦的发音。而为了突出高嗓门战士的杀喊声时，在作弦数变化的同时就应强调子弦的发音。此种技法，在浦东派的武套曲中多有见用，能造成变化多样的音响效果。

16. 凤点头：亦称勾打。浦东派有“单勾打”和“双勾打”之分，称四声的勾打为“单勾打”，八声的勾打为“双勾打”。浦东派“单勾打”的奏法有两种：一种奏法是第一声揸子缠弦，第二声食指弹子弦，第三声食指抹子弦，第四声食指弹子弦，大都作连续反复的进行。另一种奏法是将上法的第一声改用拇指勾缠弦，其他三声的奏法相同。“双勾打”奏法是第一声揸子缠弦，第二声食指弹子弦，第三声食指抹子弦，第四声食指弹子弦，第五声食指抹子弦，第六声食指弹子弦，第七声食指抹子弦，第八声食指弹子弦，大都连续反复进行。在《霸王卸甲》中见用。

17. 音色变化：浦东派常用各种角度以及右手指甲的“上”、

“中”、“下”处弹奏等方法来得到音色变化。例如《武林逸韵》的《昭君怨》；《夕阳箫鼓》的《晚眺》段处用了音色变化与弹挑指法相配合，乐曲的表现更为细腻；在《霸王卸甲》的《升帐》用音色变化与急夹弹、快夹弹指法相配合，表现了主将在升帐之际的肃穆气氛；在《陈隋》的《尾声》段用音色变化与临、挂指法相配合，加强了对比，也更加深了宫女们内心的凄凉和悲苦；在《月儿高》的《水面风轻》段用音色变化与琶音相配合的方法，表现水面波光粼粼的景象；在《霸王卸甲》的《鼓角甲声》段用音色变化与绞弦相配合，表现了战马在急驰中拐弯的形象，汉军的骑兵边吹号角边追，楚军是边逃窜边弃甲的情景；另外，在《十面埋伏》的《放炮》中用音色变化与拍、夹扫相配合；在《灯月交辉》的《其一》中用音色变化与划相配合；在《阳春白雪》的《其六》用音色变化与分相配合；在《陈隋》的《起操》用音色变化与双飞相配合后，称作“蝴蝶双飞”；在《月儿高》的《银蟾吐彩》和《夕阳箫鼓》的《晚眺》用音色变化与推、挽、吟等相配合；在《武林逸韵》的《傍妆台》用音色变化与拖相配合；在《陈隋》的《其一》用音色变化与捺、撇、带相配合；在《夕阳箫鼓》的《晚眺》用音色变化与吟相配合；在《灯月交辉》的《其二》用音色变化与煞相配合；等等。由此可见，浦东派对音色的要求是非常细腻的，在演奏时根据乐曲内容的需要，相应地选用所需要的方法，使乐曲的表现更加生动、细致、有声有色。

汪派也有自己特色的演奏技法，有摇指（亦称哆嗦指）和凤点头等。摇指有拇指摇、食指摇、中指摇、无名指摇、小指摇等。在古曲中大都使用大指摇，即用右手拇指指甲在琴弦上连续急速的来回，摇的发音较为清脆。在《淮阳平楚》的《掌号》段，为表现激励军心的号角声，采用大指摇的指法。

“风点头”亦称“勾打”或“风颠头”。由四声组成，即第一声用右手拇指向左勾，同时食指向左弹，第二声食指抹子弦，第三声食指弹子弦，第四声食指抹子弦，大都作连续反复进行。在《淮阳平楚》中的《点将》段分别用此演奏技法，用以表现点将发令时紧张而严肃的活动情景。

四、“上出轮”与“下出轮”

轮指是琵琶右手演奏中所特有的一种技法，区别于其他弹拨乐器演奏的重要因素。轮指的应用非常广泛，它发音圆润、流畅、舒展、颗粒性强而不暴，犹如“珠落玉盘”。它擅长于演奏抒情性、歌唱性的旋律是圆满表达乐曲内容的重要技法。

二胡等拉弦乐器演奏长音时，可拉“长弓”来得到连续不断的长音。笛子等吹奏乐器演奏长音时，可一口气吹出连续不断的长音。琵琶等弹弦乐器演奏长音时，就须用“轮”或“滚”、“摇”等指法。用长弓与一口气吹的长音，是毫无间断的长音。用轮或滚、摇的长音，在长音的中间，存在着无数的短促间歇。这种短促间歇，正如放映电影拷贝时，利用连续快速的运动，来使同一动作的各个单像连成了整体。演奏轮、滚、摇时，也是利用同一音位的各个快速单音连成了一个长音^⑨。

轮指类包括半轮、小轮、轮二弦、轮三弦、轮四弦、满轮、圈轮等。轮有两种奏法：一种叫“下出轮”，是用小、名、中、食指次第向左弹出，然后拇指向右挑进。另一种是“上出轮”，其奏法是用右手食、中、名、小指次第向左弹出，然后拇指向右挑进，或先用拇指在上面开始作轮的，叫做“上出轮”。

《养正轩琵琶谱》与《汪昱庭琵琶谱》两个琵琶谱对“轮指”没有特别的区别符号。但在《养正轩琵琶谱》的“右手指法”中已有说明，轮指皆由小、名、中、食指次第触弦，后拇指挑进。

因此,《养正轩琵琶谱》所用的轮指均是“下出轮”,声音柔和、圆润。而《汪昱庭琵琶谱》中所用的轮指均是“上出轮”,发音刚劲、有力。这种“上出轮”是由汪昱庭首倡的,现今已成为被普遍采用的技法。

第五节

两种琵琶谱所反映的流派审美特征

从以上对《养正轩琵琶谱》、《汪昱庭琵琶谱》中曲目的乐曲结构、演奏技巧的分析中,我们看到了浦东派的轮指均用下出轮,声音较柔和、圆润,而且在演奏技巧中浦东派特色的演奏技法有各种的夹弹和夹扫、大捩分、飞、双飞、轮滚四条弦、弦数变化、并四条三条二条弦、扫撇及八声的风点头,各种吟类的变化方法,音色变化方法等以及对弹弦位置的不同要求等等,均说明浦东派在演奏时较注重演奏技法,演奏技法较为复杂,对乐曲的处理也比较细腻。如对《十面埋伏》的《呐喊》段落中的“马嘶声”模仿得唯妙唯肖,通过各种技法的变化,表现战场上人仰马翻、杀声连天、肉搏厮杀的激烈战斗情景。从现在已出版的林石城先生的演奏谱和演奏录音来看,浦东派在记谱上较复杂,技巧性高,手上的技巧已反映了所表现的乐曲处理情绪。

汪派在演奏轮指时均使用上出轮,出音较刚健、有力。在演奏技巧上没有浦东派那么繁复华丽,比较简洁、淳朴。在演奏时讲究力度和音色,比较注重内在的情感处理。如李廷松《十面埋

伏》的《乌江自刎》至《得胜回营》段就采用了散板和“猴皮筋”的处理方式（虽然有板，但处理非常自由，俗称“猴皮筋”）。在中国传统音乐中大量存在这种无固定拍值的散板，如琴曲的引子和尾声大都采用散板形式，《十面埋伏》、《霸王卸甲》的引子“营鼓”部分均属散板，但“猴皮筋”的处理方式只有向民族民间音乐家学习及内心的一种情感体验方可获得^⑧。汪派在对乐曲的处理时讲究豪放、气派；另外，在对传统乐曲既有革新的一方面，又有保存传统的一方面。如对《阳春白雪》共十段，则删为七段，并将《老六板》的合尾改为合头，加强循环的结构功能，又将尾段音区翻高演奏，突出了高潮的效果，把乐曲春意盎然的情景体现得更为生动，从而成为一首琵琶演奏者必修曲目。汪派还将根据《十面埋伏》的传谱特点，创造和完善了“凤点头”、“哆罗指”的演奏，加强了戏剧化的效果。并且还对平湖派的《浔阳琵琶》进行加工，删去了原曲中每段结尾的大段捺音和花音，更名为《浔阳夜月》，使曲调更加淳朴简练。

乐谱的价值之于音乐，犹如古籍的价值之于历史。它把转瞬即逝的古调以某种特殊的方式刻写下来，使后人得以部分地恢复原曲，而“旧曲重弹”。工尺谱所记曲调只记骨干音，其实际演奏效果必然与原谱有着较大的差异。沈浩初《养正轩琵琶谱》中注：“本谱凡音节与拍子一仍原有并不增花，到习熟之后自有纯粹妙音来凑腕下，不欲花而自花。若预为增花，虽有佳音，已将原谱淹没，渐至愈出愈歧，失其真相矣。如嫌原谱音节太疏而增多者其法易，亦犹画家粉本，易于着色也；若妄与增花而再欲减少者其法难，如画家既经染色，则黑白已淆，难于返本也。”^⑨《十面埋伏》、《淮阴平楚》在记谱上都只有简单的几个音，但两派的传人演奏起来却有不同之处。两派的传人在演奏《呐喊》段，都已不只是曲谱上简单的演奏技法，浦东派传人在此用了大

量的演奏技法，用并弦、推、挽、吟、长轮、长滚及弦数变化来表现两军交战、千军万马、冲锋陷阵、杀声连天、人仰马翻、肉搏厮杀的激烈战斗场面。汪派传人则都用连续反复的“扫拂”或“夹扫”与“板”两条弦等技法，表现万马奔腾，呐喊震天的场面。另外，在《十面埋伏》（《淮阴平楚》）的《掌号》段，两派都用大指摇，表示激励军心的号角声。但两派在右手的姿态上并不相同，浦东派使用勾和挑，主要以指关节运动为主。汪派用大拇指摇，主要以手腕运动为主，亦称为“哆罗指”。在《点将》段，两派都使用“勾打”（凤点头）技法，但演奏方法不太相同。主要区别在第一声上，浦东派的第一声是用“撇”或“勾”指法，汪派是用“扣”指法。又如，在对《武林逸韵》与《塞上曲》头4段共同曲谱的左手演奏技法发音统计比较时会发现，浦东派所使用的“捺”、“带”、“撇”技法共有205个，而汪派则只有57个，其数量是汪派的三倍多；占全曲音符时值的数量之比是浦东派占37.5%，而汪派是11%，是三四倍于汪派；在占全曲音符数量之比是浦东派占20.67%，汪派是4.86%，也是四五倍于汪派。由此说明，浦东派更注重音色变化，演奏技巧也更为复杂。

艺术是文化写意达情的象征符号，是传统文化意识的凝聚，是对人类自由精神的感悟。和谐、妙道、圆融的文化精神是在人与人、人与自然、人与社会和谐中把握自己的精神，获得自己的本质特征的。通过对浦东派和汪派的两个琵琶流派的不同琵琶谱本以及该不同谱本中异名同曲的曲目、同名异曲、特有曲目的结构形式、旋律特征、演奏技法进行比较分析，探求两个流派在演奏技法、艺术风格等方面的异同，深深感到两个流派和谐而又不千篇一律，不同而又不彼此冲突，和谐于共生共长，不同于相辅相成。由于不同历史时期人们的审美观不同，不同时期艺术家的

审美角度也不一样,不同时期的乐谱所表达的审美情趣也不尽相同,同个时期的艺术家对乐曲的处理和体验也不一样,这必然促进了琵琶艺术的向前发展。

注释:

- ① 沈浩初《养正轩琵琶谱》卷上第8页,1929年版。
- ② 沈浩初《养正轩琵琶谱》卷上第9页,1929年版。
- ③ 沈浩初《养正轩琵琶谱》卷上第10~11页,1929年版。
- ④ 沈浩初《养正轩琵琶谱》卷上“例言”第10页,1929年版。
- ⑤ 沈浩初《养正轩琵琶谱》卷上“例言”第10页,1929年版。
- ⑥ 沈浩初《养正轩琵琶谱》卷上“例言”第3页,1929年版。
- ⑦ 韩淑德、张之年《中国琵琶近现代史资料》(之一)《中国音乐》。
- ⑧ 沈浩初《养正轩琵琶谱》卷上“例言”第3页,1929年版。
- ⑨ 《汪昱庭琵琶谱》中陈泽民先生撰写的“后记”第61~62页。
- ⑩ 陈泽民《近代工尺谱中“正宫调”、“小工调”的调名由来,及旧琵琶工尺谱中多种命调体系研究》《音乐学习与研究》,1986年第3期。
- ⑪ 余敏《琵琶曲〈霸王卸甲〉题解之疑》《艺苑》1987年。
- ⑫ 林石城《琵琶教学法》,上海音乐出版社1989年版。
- ⑬ 陈泽民《关于传统音乐演奏的风格问题杂谈》(二),《北市国乐》1992年1月25日。
- ⑭ 沈浩初《养正轩琵琶谱》卷上“例言”第8页,1929年版。

第十四章

《魏氏乐谱》与冲绳工工四

第一节 《魏氏乐谱》

第二节 冲绳工工四与中国工尺谱

……

第一节

《魏氏乐谱》

一、《魏氏乐谱》概况

明清乐是泛指明末清初及其以后由中国传至日本长崎的音乐。其中包括明乐和清乐两个部分。

明乐是江户时代（1591~1867）从中国传到日本长崎的中国明代的音乐。最早是在明代崇祯末年（1644）、日本宽文六年（1666），由福建福清人魏双侯（字之琰，名九官，1617~1689）带到长崎。之后，魏氏入籍日本，以“钜鹿”为日本姓，将明乐代代相传，到他的曾孙魏皓（字子明，号君山，日本名钜鹿民部）时，于宝历末年（1764）到京都传授明乐，有宫崎筠圃等百余名弟子，并撰写《魏氏乐谱》和《魏氏乐器图》，一时间在日本得以广泛流传。至日本文政（1818~1830）时期清乐盛行之际，明乐中一部分乐曲被清乐所吸收。

据日本学者林谦三在《明乐八调研究》和《明乐新考》中的介绍，与明乐直接相关的资料主要有：

1. 明和五年（1768）刊行的《魏氏乐谱》。编辑者为平好（师古），由书林艺香堂印行。书中收录明乐 200 余曲中的 50 曲，歌词附有片假名的汉语读音，其旁留有填记工尺谱的空白，由学

习者边学边填写。留存下来的填记工尺谱的刊本，有只记明笛（歌唱与明笛相同）工尺谱的，也有加记笙谱、箏谱、鼓谱和其他乐器记号的。书前有伏水龙公美、浪华关世实、宫崎筠圃等撰写的《序》。

2. 安永九年（1780）筒井郁（景周）编的《魏氏乐器图》，以画图和文字相结合的形式记录了明乐所用的乐器、衣冠，也成为了解明乐乐律的重要资料。

3. 魏氏君山辑，长原春田的未定稿《乐谱》。编者长原春田是明治初（1868年以后）著名清乐家长原梅园女士的儿子。该书原计划将《魏氏乐谱》、《魏氏乐器图》和所流传抄本的全部明乐谱都收录下来，但未能完成计划。在乐曲目录中列出了78个曲目，但实际上只收录19曲乐谱，其余都是空白。本书中笛、瑟、琵琶、月琴等乐器图及一些重要的乐律记事为《魏氏乐器图》所未收，但它们并非一定是魏氏所传，如瑟之八调调弦法中有七种是应用了日本所传的雅乐箏之古式调弦法，又如笙与雅乐笙之合竹（两个或两个以上的笙管同时发音所形成和音）相似。^①

4. 抄写者不详的手抄本《明乐谱》，可能抄于明治初，共收20曲，其中13曲为《魏氏乐谱》所未收，7个曲目为长原春田《乐谱》目录中所未见。

5. 著者不详、写于幕末的手抄本二册《中华乐之始》，有“明乐传入本朝之滥觞”一章，并有明乐器之奏法与律的资料，其中尤其详细地记载了关于瑟、琵琶、月琴及笛的乐律资料。

6. 《魏氏乐谱6卷》。有甲、乙两本。乙本为甲本的转抄本。甲本写着“凌云阁”字样，卷头盖有魏皓的朱印。全6卷除去重复曲目，实际刊载240曲。第1卷50曲，第2~4卷130曲，共180曲，据林谦三研究，此为魏氏的基本曲目，称之为“本曲”。

第5卷有明代的雅乐曲、风雅诗谱、古雅歌，第6卷有太常歌、古雅歌、佛曲与“本曲”性质稍异，称之为“外曲”。乐谱更多地采用了包括多种乐器谱在内的歌谱和管弦合一的总谱形式。

7. 《魏氏乐品弹秘调一卷》。有甲、乙两本。乙本是甲本的转抄本。甲本盖有魏皓的朱印。全书是对明乐11种乐器音律的解释。与安永9年(1780)《魏氏乐器图》稍有不同。

8. 《魏氏乐器一卷》。有甲、乙两本。乙本有手写的序文，年代比安永9年《魏氏乐器图》的年代稍前，有宝历9年(1759)魏双幸的序文。据林谦三研究，从它的年代和书中所记“顷者，从余学此曲者数辈，欲梓以大行，且为之序，余辞而不得，遂亦题”来推测，魏双幸应当是魏皓、君山的别称。

9. 《由绪书(原委书)一卷》。有两种版本：一是记有文化5年(1808)魏氏5代孙钜鹿祐五郎，一是记有明治11年(1878)魏氏8代孙笃义。两书综合，可以了解从魏之琰以来的系谱和家族简况。

以上资料之综合，明乐有乐器11种，曲目244首。

乐器11种是：檀板、云锣、大鼓、小鼓、龙笛、长箫、笙、箏、琵琶、月琴、瑟等。

曲目244首的曲名，是根据林谦三以《魏氏乐谱6卷》为基础，按该书顺序，省却重复曲名，末尾增加手抄本《明乐谱》和长原春田《乐谱》中的4曲补遗。每曲前面()号内的是顺序号，每曲后面○号内的是乐调的省略号：道宫=①，小石调=②，正平调=③，越调=④，黄钟羽=⑤，双调=⑥，双角调=⑦，仙吕调=⑧，黄钟宫=⑨，黄钟商=⑩，黄钟角=⑪，黄钟徵=⑫，仲吕角=⑬，仲吕徵=⑭。

本曲

(1) 江陵乐⑦ (2) 寿阳乐③ (3) 杨白花①

- | | | |
|------------|------------|------------|
| (4) 甘露殿⑥ | (5) 蝶恋花③ | (6) 估客乐⑥ |
| (7) 敦煌乐② | (8) 沐浴子④ | (9) 圣寿① |
| (10) 喜迁莺③ | (11) 关山月① | (12) 桃叶歌① |
| (13) 关雎⑧ | (14) 清平调② | (15) 醉起言志④ |
| (16) 行经华阴⑤ | (17) 小重山① | (18) 昭夏乐⑥ |
| (19) 江南弄③ | (20) 玉蝴蝶③ | (21) 游子吟⑤ |
| (22) 太玄观⑤ | (23) 阳关曲⑤ | (24) 杏花天① |
| (25) 采桑子③ | (26) 思归乐② | (27) 宫中乐② |
| (28) 平蕃曲① | (29) 贺圣朝② | (30) 瑞鹤仙① |
| (31) 清平乐⑤ | (32) 陇头吟① | (33) 龙池篇⑥ |
| (34) 天 马③ | (35) 月下独酌⑧ | (36) 秋风辞③ |
| (37) 万年欢④ | (38) 白头吟⑤ | (39) 洞仙歌③ |
| (40) 千秋岁⑤ | (41) 水龙吟③ | (42) 凤凰台③ |
| (43) 大圣乐③ | (44) 青玉案③ | (45) 大同殿③ |
| (46) 玉台观④ | (47) 长歌行⑤ | (48) 风中柳① |
| (49) 庆春泽① | (50) 齐天乐① | (51) 述帝德⑤ |
| (52) 玉 乌① | (53) 荷叶杯⑤ | (54) 登仙台① |
| (55) 宣政殿⑤ | (56) 归 雁④ | (57) 白雪曲② |
| (58) 采莲曲④ | (59) 折杨柳③ | (60) 人月圆④ |
| (61) 梁甫吟⑤ | (62) 大明宫③ | (63) 听琴① |
| (64) 南柯子⑤ | (65) 陇头水③ | (66) 临江仙① |
| (67) 江南曲① | (68) 望春宫⑥ | (69) 迎春乐④ |
| (70) 箜篌引⑤ | (71) 寿酒④ | (72) 齐 房⑤ |
| (73) 嘉祚乐① | (74) 君马黄③ | (75) 短歌行⑥ |
| (76) 于飞乐① | (77) 木兰花① | (78) 燕春台① |
| (79) 永遇乐③ | (80) 昭君怨① | (81) 点绛唇① |
| (82) 鹧鸪天③ | (83) 卜算子④ | (84) 金蕉叶⑤ |

- | | | |
|------------|-------------|-------------|
| (85) 阮郎归③ | (86) 行香子③ | (87) 雨中花⑥ |
| (88) 破阵子③ | (89) 凤栖梧① | (90) 大常引⑤ |
| (91) 浪淘沙⑤ | (92) 忆王孙③ | (93) 醉太平① |
| (94) 女冠子⑤ | (95) 忆秦娥① | (96) 如梦令① |
| (97) 传言玉女① | (98) 鹊桥仙① | (99) 醉蓬莱① |
| (100) 燕山亭③ | (101) 夏云峰① | (102) 平阶怨① |
| (103) 琅琊王③ | (104) 紫骝马① | (105) 碧玉歌④ |
| (106) 上留田① | (107) 白鼻驹① | (108) 成德乐① |
| (109) 宣烈乐① | (110) 梅花落① | (111) 金殿乐⑤ |
| (112) 桂花曲① | (113) 有所思⑤ | (114) 终南山① |
| (115) 燕歌行① | (116) 休成乐② | (117) 宛转歌⑤ |
| (118) 姬人怨① | (119) 昭远乐① | (120) 凯容乐⑤ |
| (121) 寒夜怨③ | (122) 宜春苑④ | (123) 古从军行③ |
| (124) 宝鼎现① | (125) 云仙引⑤ | (126) 隔浦莲① |
| (127) 海棠春④ | (128) 望江南⑤ | (129) 霜天晓角① |
| (130) 好事近① | (131) 浣溪沙④ | (132) 谒金门⑤ |
| (133) 寒翁吟① | (134) 风入松① | (135) 孤鸾⑥ |
| (136) 绮罗香⑤ | (137) 江神子① | (138) 贺新郎③ |
| (139) 一剪梅⑤ | (140) 西江月③ | (141) 柳梢青③ |
| (142) 后庭宴① | (143) 锦堂春③ | (144) 满庭芳③ |
| (145) 醉红粧⑤ | (146) 恋绣衾⑤ | (147) 朝中措 |
| (148) 新荷叶⑥ | (149) 鱼游春水⑤ | (150) 四园竹① |
| (151) 最高楼⑤ | (152) 醉春风① | (153) 品 令④ |
| (154) 斗百花① | (155) 双双燕① | (156) 应天长① |
| (157) 玉烛新① | (158) 桂枝香⑤ | (159) 南 浦④ |
| (160) 归朝欢② | (161) 霜叶飞④ | (162) 丹凤吟③ |
| (163) 武陵春⑦ | (164) 夜游宫① | (165) 踏莎行⑤ |

- (166) 渔家傲⑤ (167) 解佩令⑥ (168) 感香恩⑦
 (169) 天仙子③ (170) 芳草渡② (171) 师师令①
 (172) 江城梅花引① (173) 烛影摇红① (174) 粉蝶儿
 (175) 忆帝京 (176) 江园花 (177) 八声甘州
 (178) 风流子 (179) 摸鱼儿 (180) 大 酺

外 曲

- (181) 迎 神③ (182) 初 献③ (183) 亚 献③
 (184) 终 献① (185) 徹 饌① (186) 送 神③
 (187) 达 馨 (188) 凝 和③ (189) 寿 熙⑨
 (190) 冲 玄⑨ (191) 敷 祥③ (192) 通 真⑨
 (193) 敷 祥⑨ (194) 鹿 鸣 (195) 四 牡
 (196) 皇皇者华 (197) 南 陔 (198) 白 华
 (199) 华 黍 (200) 鱼 丽 (201) 由 庚
 (202) 南有嘉鱼 (203) 崇 丘 (204) 南山有台
 (205) 由 仪 (206) 关 雎 (207) 鹊 巢
 (208) 葛 覃 (209) 采 芣 (210) 卷 耳
 (211) 采 萍 (212) 鹿 鸣⑨ (213) 四 牡⑨
 (214) 皇皇者草⑨ (215) 鱼 丽⑨ (216) 南有嘉鱼
 (217) 南山有台⑨ (218) 葛 覃④ (219) 卷 耳④
 (220) 鹊 巢④ (221) 采 萍④ (222) 立我丞民
 (223) 思文后稷 (224) 古南风歌 (225) 古秋风辞③
 (226) 庆源发祥⑨ (227) 显今幽今 (228) 猗与那与⑩
 (229) 击壤之歌 (230) 立我丞民① (231) 思文后稷①
 (232) 古南风② (233) 沧浪歌③ (234) 曾孙侯氏①
 (235) 狸 首① (236) 朔望祝圣仪① (237) 五供养
 (238) 音乐咒 (239) 陀罗尼② (240) 六供养

本曲補

(241) 鸟夜啼 ② (242) 狮子序 ③ (243) 乌栖曲④
(159) 水中月④

二、《魏氏乐谱》记谱法

《魏氏乐谱》记谱法主要由以下因素构成：(1) 音高记号；
(2) 时值记号；(3) 乐器演奏手法记号和其他。现分述如下：

1. 音高记号

明乐是以歌唱为中心的，旋律乐器乃伴随歌曲而齐奏。然而，宫崎筠圃在《魏氏乐谱》“书魏氏乐谱后”中指出：“其歌法，则取正于笛，欲知乐调者，征之瑟弦，而诸弦歌皆从笛起之。”^②由此可知，笛是明乐的定调乐器。根据林谦三所引宫崎筠圃所云：“魏君所传凡八调，其黄钟当此方之黄钟。”^③林谦三还认为，江户时代的黄钟比当今低半律（ $\frac{1}{4}$ 音），为易懂起见，改用今日之律，明乐十二律的音高为：

例 14-1

中国传统律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
日本传统律名	黄钟	鸾镜	盘涉	神泉	上无	一越	断金	平调	胜绝	下无	双调	皂钟
音名	a	$\sharp a$	b	c	$\sharp c$	d	$\sharp d$	e	f	$\sharp f$	g	$\sharp g$

另，笔者于1984年7月在文化部艺术研究院音乐研究所复印的《魏氏乐谱》中，宫崎筠圃“书魏氏乐谱后”又是如下说法：“魏君所传八调，其黄钟当此方之林钟。近世讲古律者唯惕斋仲氏极为精详，而谓古之黄钟即今仲吕也。”^④据此，黄钟有两种音高：一为“当此方之林钟”，即e；二是“古之黄钟即今之仲吕”，为d。再结合书后谱字配律名，互相之间的关系为下表

所示。

例 14-2

谱字	合	五	乙	上	尺	工	凡	六
律名	黄钟	盘涉	神泉	一越	平调	下无	蕤钟	黄钟

由上表所示之状况又与林谦三所述相吻合，因此证明应以“其黄钟当此方之黄钟”为准。

《魏氏乐谱》所使用的谱字有：

合 四 乙 上 尺 工 凡 六 五

在一般情况下，各谱字与十二律律名、音名的对应关系为下表所示。

例 14-3

中国十二律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
日本十二律名	黄钟	鸾镜	盘涉	神泉	上无	一越	断金	平调	胜绝	下无	双调	岛钟
音名												
《魏氏乐谱》谱字	合六		四五	下乙	上乙	上		尺		工	下凡	上凡

此外，还用“，”号来表示与前一谱字相同的音高，用“A”来代替“六”字。

还应当注意的有两点：一是乙、凡，上表所示的上乙、上凡，是在仲吕均中的使用情况。在无射均中使用的是上乙、下凡；夹钟均、夷则均中使用的是下乙、下凡。

二是由于《魏氏乐谱》中所收曲目来源的复杂性，所以，对其译谱的调高，甚至是某些谱字的音高都需仔细分辨。正如黄翔鹏先生指出的：“《魏氏乐谱》原曾含有明廷乐官所曾搜集到的前

代‘清乐’，其中各曲原有的黄钟标准，或其唱名体系（首调唱名或固定名），直至乐调名的归属，本非统一于同一体系的存谱。至于谱式或工尺字的写法却又另当别论。因为那是魏氏家族在从事汉语诗词教学的传唱过程中，采用现代工尺谱式记写之故。由于这种复杂性，对于其中具体乐谱的今译，除了多数应属明代太常乐制而外，其属宋元以前古歌者，自应慎重考证，才能收得‘一把钥匙开一把锁’的实效。”^⑤

2. 时值记号

《魏氏乐谱》的时值是通过棋盘格来表现的。一般说来，每行八格，每页八行（四行乐谱，四行歌词），谱字和歌词分别两相对应地记在框格内。译谱中，有一格译作一小节的（如黄翔鹏译谱《白头吟》）；有一格译作一拍，两格为一小节的（如黄翔鹏译谱《思归乐》）。

在各个框格之内，如果有多个谱字时，可以根据谱字之间间隔的不同，将它们划分或组合为前半拍、后半拍，或前拍、后拍。

在中国艺术研究院音乐研究所藏本《魏氏乐谱》中，还经常出现实心圆点“·”，对此，黄翔鹏译谱中有两种处理法：一是当作休止符，译作休止半拍、一拍（如《白头吟》）；一是不作休止符，甚至全然不予理会（如《思归乐》）。

3. 乐器演奏手法记号及其他

（1）乐器演奏手法记号

关于乐器演奏手法记号，因笔者未曾亲眼见过东京艺大所藏《魏氏乐谱6卷》，所以只能借用林谦三先生的研究成果。林谦三先生在《明乐新考》^⑥第二节乐器11种中，对各乐器的演奏法和记谱法作了论述。现参照他的研究成果，简述如下^⑦。

檀板 由三块硬木板制成。击此以统一音乐节节奏。乐谱中以

✕符号标其位置。“本曲”中，多在每8拍的开头打一下，约占80%。并且多用于歌词的句头或句中。

云锣 1架10面，用一根槌子击奏。谱中往往记入“云锣一拍子”，或“云锣一字一拍”。“乙”字有 $^{\sharp}c$ 与 c 之说，林谦三赞同用 $^{\sharp}c$ 。

大鼓 在扁平的圆胴上双面蒙皮，置于架上，用2根鼓槌敲击。谱中用符号○、●、●来区别一遍、二遍、三遍。鼓法有：阴阳鼓、连鼓（独鼓）、三拍子、四拍子、五拍子、雷鼓（雷声）等6种。

小鼓 类似于相扑投枝用的扁圆形的鼓，置于架上，用2根鼓槌敲击，偶尔只用1根鼓槌。谱中用④来标示。鼓法有顺鼓、三拍子、乱鼓、离连鼓、双鼓、搏拊等6种。也有增加地拍子的。

龙笛、长箫 都是6孔横笛，音律也相同。不同在于长箫有膜孔，龙笛无膜孔。从靠近吹孔算起，指孔顺序称作一、二、三、四、五、六；音高为 $^{\sharp}g$ 、 $^{\sharp}f$ 、 e 、 d 、 $^{\sharp}c$ 、 b 、 a ，也有使用“中（ g ）”和“勾（ $^{\sharp}d$ ）”的例子；指法有弹、盖、窥、放、札。



笙 形制接近于和笙，稍有差异，其第17管的音高，明笙是“乙”（ $^{\sharp}c$ ），和笙是“比”（ c ）。和笙中的和音在明笙中代用之后，明乐 $^{\sharp}c$ 的笙谱大多都被歪曲为 c 的和音。云锣中产生 $^{\sharp}c$ 与 c 的二说，应当与此相关。

箏 具有适合于与横笛演奏相同旋律的律制。在器乐曲中到处都可以看到该乐器使用的标示。

琵琶 4弦14柱。其弦名从低算起顺次称为：元、亨、利、贞。定弦法有下表中的两种：

例 14-4

弦 名	元	亨	利	贞
律名音名 (一)	黄钟 (A)	林钟 (e)	黄钟 (a)	仲吕 (d ¹)
律名音名 (二)	仲吕 (d)	林钟 (e)	南吕 (f ¹)	黄钟 (a)

弦名中，空弦称“散”。其他则附上柱号记谱。并在乐谱中添注以下符号：①：顺弹，②：逆弹，③一：弹一弦。此外，也有像乐琵琶那样弹奏顺、逆琶音的规则。在《魏氏乐品弹秘调一卷》中有如下记述：“按元弦弹奏时，连续弹奏元亨利贞；按亨弦弹奏时，连续弹奏元亨；按利弦弹奏时，连续弹奏元亨利；按贞弦弹奏时，连续弹奏元亨利贞或弹利贞的和音。同一乐音相重叠时，单奏 2 根弦或 4 根弦。”如：元四，就是按元弦的第 4 柱，如用第一种定弦法，则以顺琶音形式弹奏 d、e、a、d¹；亨三，就是按亨弦的第 3 柱，如用第一种定弦法，则以顺琶音形式弹奏 A、f¹g；利四，是按利弦的第 4 柱，如用第一种定弦法，则以顺琶音形式弹奏 A、e、d；贞三，是按贞弦的第 3 柱，如用第一种定弦法，则以顺琶音形式弹奏 A、e、a、f¹。明乐中，很少用一条弦弹奏全曲的。

月琴 属于古代阮咸系统，有复二弦、14 柱。东京艺大藏品中，附有鼈甲制作的细长拨子。低弦用天 (●符号)、高弦用地 (■符号) 表示，加上“散” (空弦号) 和柱号而记谱。定弦法有下表中的两种：

例 14-5

弦 名	内 弦	外 弦
律名、音名 (一)	黄钟 (a)	林钟 (e ¹)
律名、音名 (二)	仲吕 (d)	黄钟 (a)

无论哪一种定弦法都可以演奏 12 律的各音。乐谱中常用的是 d、e、 $\sharp f$ 、 $\sharp g$ 、a、b、 $\sharp c$ 、(c)，一般说来，高弦比低弦用得更多。

瑟 14 弦瑟在明乐中具有重要位置。其弦名由低开始，顺次称为一二三……十，十以上分别称为黄钟、大吕、文、武。乐谱基本符号有三：①⊙是大指弹一弦；②⊖是弹一弦；③|| 是两条弦同时弹，以这些符号再加上弦数来记谱。此外，还用红色弧线附上 1 拍子、2 拍子，表示特殊的旋律型。用右手指弹弦，指法有拇指、食指、中指、无名指的 4 指出入弦说，但在乐谱上罕见前三指的出入弦记号。一般不用左手，只在需要押手、拽手时，在谱上标明。以八种调弦法对应于八调，其弦位、音高如下表^⑧：

例 14-6

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
道宫	b	d	e	$\sharp f$	a	b	d	e	$\sharp f$	a	b	d	e	$\sharp f$
	6	1	2	3	5	6	1	2	3	5	6	1	2	3
正平调	$\sharp f$	b	d	e	$\sharp f$	a	b	$\sharp c$	e	$\sharp f$	$\sharp g$	b	$\sharp c$	e
	3	6	1	2	3	5	6	7	2	3	4	6	7	2
黄钟羽	b	e	g	a	b	d	e	$\sharp f$	a	b	$\sharp c$	e	$\sharp f$	a
	3	6	1	2	3	5	6	7	2	3	4	6	7	2
仙吕调	a	d	f	g	a	c	d	e	g	a	b	d	e	g
	3	6	1	2	3	5	6	7	2	3	4	6	7	2
小石调	b	e	$\sharp f$	$\sharp g$	b	$\sharp c$	e	$\sharp f$	$\sharp g$	b	$\sharp c$	e	$\sharp f$	$\sharp g$
	6	2	3	4	6	7	2	3	4	6	7	2	3	4
越调	e	a	b	$\sharp c$	e	$\sharp f$	a	b	$\sharp c$	e	$\sharp f$	a	b	$\sharp c$
	6	2	3	4	6	7	2	3	4	6	7	2	3	4
双调	a	d	e	$\sharp f$	a	b	d	e	$\sharp f$	a	b	d	e	$\sharp f$
	6	2	3	4	6	7	2	3	4	6	7	2	3	4
双角调	a	b	c	d	e	$\sharp f$	b	c	d	e	$\sharp f$	b	c	d
	6	7	1	2	3	4	7	1	2	3	4	7	1	2

瑟所特有的“搔型”是用屈十指视曲目而定的一种旋律型。它和调名一起成为乐曲的重要标志，有：三正、再正、急正、缓正、正招、招作、大招、中招、大中招、小节、乱摘等。现转引林谦三《明乐新考》中的表格和实例，作为“本曲”中出现的 11 种技法的说明。^⑨（见例 14-7）

例 14-7

名称	和名	数)	㊦		⊖	标准形	备 考
三正	本挂	105	○	○			一二一二三 三四二三七	2 拍子。下段, 三四用食指, 二三用甲指, 七用大指弹
再正	重挂	3	○	○			四五二三 四五二三 七	3 拍子, 三正的反复型
急正	早挂	3		○			○三四 二三 七	1.5 拍子, 三正的缩小型
缓正			18	○	○		三四 二三 七	3 拍子, 三正的徐缓型
正搦	挂合	6	○	○	○		三八 三四二三 七	3 拍子以内, 正搦并用
搦作		4			○		二七	1 拍子以内, 多用合音
大搦	大指挂	3			○	○	十九 三八	2 拍子以内, 十九用大指旋律\型
中搦	向挂	26			○	○	一二 三八	2 拍子以内, 一二是指弹旋律/型
大中搦		1			○	○	十一 九六、三四 五十	大搦中搦并用, 旋律: 大\中/型
小节	闲弹	2			○	○	○二三八	1 拍子以内, 中搦的缩小型旋律/型
乱摘		1			○	○	五二七 六五十 七连	连中并用搦

例 14-8

(43) 2 3 1 (83) 2 3 1 (93) 2 3 1
三正 正平二 三一 二 三 越三四 二 三 七 道三四 二 三 七

(37) 2 3 1 (53) 2 3 1
再正 越五六 三四 五六 三四 八 夷三四 一二 三四 一二 六

(24) 2 3 1 (44) 2 3 1 (9) 2 1 3
急正 道四五 三四 八 正平三四 二 三七 道 二 三八

(87) 2 3 1 (86) 2 3 1
缓正 双二 三 一 二 六 仙吕八 九 七 八 三

(106) 2 3 1 (105) 2 3 1
正掐 道 四九 八九 七八 二 越 三八 三四 二 三七

(5) 2 3 1 (4) 2 3 1
掐作 正平 二七 十 九 八 二七 双 四九 六十二

(172) 2 3 1 (14) 2 3 1
大掐 道 十 九 三八 小石 九 八 二七

(26) 2 3 1 (1) 2 3 1
中掐 小石 一二 三八 黄 三四 五十 双角 四五 六十二

(23) 2 3 1 (1) 2 3 1
大中掐 黄 十 十 六九 双角 三 四 五十

(12) 2 3 1
乱摘 道 三 二 七 六 五十 十九连

例 14-10

小 重 山

(道宫)

[五代—前蜀]韦庄词

《魏氏乐谱》第17曲

王 耀 华译谱

一 闭 昭 阳 春 又 春，

夜 寒 宫 漏 永， 梦 君

恩； 卧 思 陈 事 暗 消 魂，

罗 衣 湿， 红 袂 有 啼 痕。

歌 吹 隔 重 阁， 逸 庭 芳 草 绿，

倚 长 门； 万 般 惆 怅，

向 谁 论， 凝 情 立 宫 殿

1. 欲 黄 昏， 2. 欲 黄 昏。

三、《魏氏乐谱》所保存的中国乐学现象及其变易

1. 作为中国音乐现象遗存的《魏氏乐谱》

由于明乐是由明代崇祯末年中国福建福清人魏双侯带到日本长崎，并且最初是以家族传承方式而得以薪传的。至第4代魏皓到京都才用师徒方式传承，十余年间，学习者达到百余人。因就学人数骤增，为便于教学，魏皓编写了一本《魏氏乐谱》，经平信好师古校订后，于明和五年（1768）正月由书林艺香堂出版。所以，可以说从最早的意图来看，是想忠实地保存魏氏家族从中国带来的原样，因此，其中有诸多中国古代音乐现象的遗存。

首先，其记谱法无论是音高谱字，或者是棋盘格时值记号，都是中国古代记谱法和节奏特点的继承。所用音高谱字合四乙上尺工凡六五乙，和宋代俗字谱（管色应指谱）有着直接的继承关系，其工尺字代表的是律吕，音高固定，唱名固定，是属于固定唱名法的工尺谱，而与属于首调唱名法体系的近代工尺谱是不同的。

《魏氏乐谱》所用棋盘式框格的记谱方法，在中国可以追溯到14世纪初元朝余载《韶舞九成乐补》中的《九德之歌音图》，以六律为阳，六吕为阴，各自成调，首创方格乐谱谱式，每行自下而上分成十二音格（注律吕于首行之右），每格代表一律的音高；自右而左，将歌词填入与音律相对应的方格中，依旋律高低按字歌之，自以“音图”称之（见例14—30）。《魏氏乐谱》则依此原理用于记录时值。每行八格，似与南宋词人张炎（1246～1314后）在《词源·讴曲旨要》中的节拍形式相吻合，《词源·讴曲旨要》指出“歌曲令曲四指匀，破、近六均慢八均”，形成四、六、八的整齐节拍形式。

其次，《魏氏乐谱》在宫调运用方面，所使用的是燕乐二十

八调中残存的八调。根据日本林谦三的研究,在《魏氏乐谱 6 卷》的 1~4 卷“本曲”180 首中,道宫 64 首,小石调 11 首,正平调 34 首,越调 18 首,黄钟羽 38 首,双调 9 首,双角调 4 首,仙吕调 2 首^⑩。

关于明乐八调的声调结构问题,林谦三、杨荫浏、钱仁康、黄翔鹏等人均作过研究。

林谦三在《明乐八调研究》中用图表的形式标示如下^⑪。

例 14—11 林谦三“明乐八调表”(一)

		a	[♯] a	h	c	[♯] c	d	[♯] d	e	f	[♯] f	g	[♯] g
		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
		合(六)		四(五)	下乙	乙	上		尺		工	下凡	凡
仲吕均	声	徵		羽		闰	宫		商		角		变
	调			正平调			道宫		小石调				
无射均	声	商		角		变	徵		羽		闰	宫	
	调	越调							黄钟羽				
夹钟均	声	羽		闰	宫		商		角		变	徵	
	调			双角调			双调						
夷则均	声	角		变	徵		羽		闰	宫		商	
	调						仙吕调						

此后,林谦三在《明乐新考》中又提出了如下结构标示^⑫。表中每音列的第一个音名是终止音,“°”号的音是名义上的调式主音。

例 14-12 林谦三“明乐八调表”(二)

道宫	①	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	a	•	h	•	(58 曲)	②	a	•	h	•	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	(1 曲)			
	③	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	a	•	h	•	$\sharp c$	(4 曲)	④	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	a	•	h	•	(1 曲)
小石调	①	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	a	•	h	•	d	•	(3 曲)	②	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	a	•	h	•	$\sharp c$	d	•	(2 曲)		
	③	$\sharp g$	•	h	•	$\sharp c$	d	•	e	•	•	(4 曲)	④	$\sharp g$	a	•	h	•	$\sharp c$	•	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	(2 曲)		
正平调	①	$\overset{\circ}{h}$	•	d	•	e	•	$\sharp f$	•	a	•	(24 曲)	②	$\overset{\circ}{h}$	•	$\sharp c$	d	•	e	•	$\sharp f$	•	a	•	(5 曲)		
	③	$\overset{\circ}{h}$	•	$\sharp c$	d	•	e	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	a	•	(1 曲)	④	$\overset{\circ}{h}$	•	d	•	e	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	a	•	(3 曲)
	⑤	a	•	$\overset{\circ}{h}$	•	d	•	e	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	(1 曲)														
道调一	①	$\overset{\circ}{a}$	•	b	•	d	•	e	•	$\sharp f$	•	(14 曲)	②	$\overset{\circ}{a}$	•	h	•	$\sharp c$	d	•	e	•	$\sharp f$	•	(4 曲)		
黄钟羽	①	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	a	•	h	•	d	•	(27 曲)	②	d	•	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	a	•	h	•	(2 曲)			
	③	a	•	h	•	$\sharp c$	d	•	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	(1 曲)	④	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	a	•	h	•	$\sharp c$	d	•	(2 曲)	
	⑤	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	g	a	•	h	•	$\sharp c$	d	•	(1 曲)	⑥	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	a	•	h	•	$\sharp c$	d	•	(4 曲)
	⑦	h	•	$\sharp c$	d	•	$\overset{\circ}{e}$	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	•	(1 曲)														
双调	①	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	a	•	h	•	(3 曲)	②	e	•	$\sharp f$	•	a	•	h	•	$\overset{\circ}{d}$	•	(1 曲)			
	③	a	•	h	•	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	(1 曲)	④	h	•	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	a	•	(1 曲)			
	⑤	a	•	h	•	$\sharp c$	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	(2 曲)	⑥	h	•	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	a	•	(1 曲)	
双角调一	①	$\overset{\circ}{h}$	c	•	d	•	e	•	$\sharp f$	•	a	•	(2 曲)	②	d	•	e	•	$\sharp f$	•	a	•	h	c	•	(2 曲)	
仙吕调一	①	c	•	$\overset{\circ}{d}$	•	e	•	$\sharp f$	•	$\sharp g$	•	h	(1 曲)	②	e	•	$\sharp f$	•	a	•	h	c	•	$\overset{\circ}{d}$	•	(1 曲)	

注：此表中的音名“h”相当于我国通用的“b”。

杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中指出：“若以（笛）六孔全按时吹得之音为黄钟，则此八调的音高和调性，如下表所列。”^⑩（见例 14-13）

杨荫浏先生还指出：“四调中以小工调和正工调用得最多，也与明、清以来所传别的歌曲相仿佛。除上述两种情形之外，再看一看各曲所用的音域，更足以说明，魏氏所传古代歌曲所用的音高标准为与上表所列各调的音高标准相一致。”^⑪

例 14-13

音高	a	$\sharp a$	b	c	$\sharp c$	d	$\sharp d$	e	f	$\sharp f$	g	$\sharp g$
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
do 调式						道宫						
re 调式				双调		小石调					越调	
mi 调式											双角调	
fa 调式												
sol 调式												
la 调式						正平调			仙吕调		黄钟羽	
si 调式												
工尺谱中 相当调名				尺字调		小工调			六字调		正宫调	
				C 调		D 调			F 调		G 调	

钱仁康先生在《魏氏乐谱考析》^⑥中指出：“隋、唐、宋燕乐二十八调有七均，每均四调，到了明代只剩了夹钟、仲吕、夷则、无射四均，共八调；而且夹钟均和夷则均各调，以及仲吕均和无射均各调，都是关系最近的调，所以代表黄钟、太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕、应钟的合、四、乙、上、尺、工、凡七字，只要加上‘下乙’（夹钟）和‘下凡’（无射），就可以在八调之间旋相为宫。”并列表说明如下（见例 14-14）：

例 14-14

律吕		黄钟	大吕	大簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇
工尺		合		四	下乙	乙	上		尺		工	下凡	凡	六		五
夹钟均	声	羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫
	调			双角			双调									(双角)
仲吕均	声	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽
	调			正平调		小石角	道宫		小石调				道宫变徵			(正平调)
夷则均	声	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵
	调						仙吕调									
无射均	声	商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角
	调	越调							黄钟羽					商		(越调)

以上三位学界前辈虽然表述方式不同，但在总体上是基本一致的，即：八调中，属仲吕均的有道宫、小石调、正平调；属夹钟均的有双调、双角；属夷则均的有仙吕调；属无射均的有越调、黄钟羽。并且在音高和调性的判断方面也相当一致，以 a 为黄钟相当于合，仲吕均为 d 宫系统，道宫为 d 宫调，小石调为 e 商调，正平调为 b 羽调；夹钟均为 c 宫系统，双调为 d 商调，双角为以变宫为角的 b 角调；夷则均为 f 宫系统，仙吕调为 d 羽

调；无射均为 g 宫系统，越调为 a 商调，黄钟羽为 e 羽调。

对于明乐八调问题，黄翔鹏先生主张作细致分析，“一把钥匙开一把锁”。“因为《魏氏乐谱》基本上把工尺字作流动唱名读谱，但又常用移调记写。大约这是音乐世家历代积累下来的乐谱集，必然就包含着历代不同调高标准的影响在内。”并且认为：“调关系中唯一统一使用的是二十八调调名，但据此也同样得不出调高的依据。因为唐、宋、元、明以来不但有四宫、七宫的不同理解之别，历代黄钟律音高标准也是不断变化的。明代以来所谓‘九宫’各调，其实都无有定的调高，只能另注‘笛色’，便已充分说明了其中的问题^⑦。”正是在进行深入细致的考证研究的基础上，黄翔鹏先生辨识宫调、句式，据《魏氏乐谱》工尺、点板译解了明末清乐歌曲八首：《敦煌乐（小石调）》、《估客乐（双角）》、《寿阳乐（正平调）》、《思归乐（小石调）》、《江陵乐（双角）》、《清平乐》、《白头吟》、《江南弄》。还指出：“我颇相信明末流传于异邦的《魏氏乐谱》中，包含着部分真正传自古代的歌曲音乐……《魏氏乐谱》在日本是作为汉语诗词的教学辅助手段而相传的，不像其他‘唐乐’（应该说是‘唐人之乐’即‘中国人之乐’）是经过日本乐工之手作为宫廷节目、作为艺伎音乐流传下来的。我认为它之作为明乐遗存，反倒更为可信。”^⑧

2. 《魏氏乐谱》的变易和与日本邦乐的相似点

如上所述，明乐作为由中国人于明代末年带到日本长崎，先是以家族传承，后以师徒传承，继而曾在京都一带广为流传的一种音乐形式，保存者、传授者和传承者理所当然地都以“原样继承”为追求目标，因此，其中遗存着大量的中国古代音乐现象。《魏氏乐谱》及其乐学蕴涵以及与之关联的“魏氏乐器”等，就是它的集中表现。

然而，明乐的流传地是在日本长崎、京都，薪传者是生活在

日本长崎、京都的人除了日本籍的华人，或者是纯粹的日本人，自然条件、社会文化环境和传承者的个人阅历等，都与这些音乐在传入日本之前迥然相异。于是，《魏氏乐谱》以及与之相关的诸多音乐现象发生变易，产生与日本邦乐的相似，也是情理中的事。

如果说到《魏氏乐谱》的变易，首先值得注意的就是计量的时值节奏记号。综观中国古代记谱法，现存的最早乐谱琴曲《碣石调·幽兰》用文字记下了弹奏手法，可以知其音高，但无详细的节拍节奏标记；琴曲减字谱用弦序、徽分、指法符号留下了较为细致准确的音高信息，但也没有定量的时值依据；敦煌乐谱的谱字记下了演奏指法，如果解决了定弦法问题，音高是明确的，然而节奏记号却相当简略；宋代俗字谱、近代工尺谱以及西安鼓乐谱、福建南音谱、京音乐乐谱等，虽有板眼记号，对音乐的节奏节拍有了一定限度的规定，但是在各板、眼之内留有相当大的发挥余地。至今为止，工尺谱记谱法中，在节拍节奏方面规定得最为详细的就数《魏氏乐谱》了。首先是以框格标小节或单位拍，每行八个单位；其次，在各框格内，如有多个谱字，按谱字大小、谱字之间的间隔距离可以识别前拍后拍或前半拍后半拍；再次，在前拍后拍或前半拍后半拍之内，还有实心点来进行更细微的划分；另外，实心点“·”号还有时具有休止符的功能。这种以框格来记谱的渊源，虽然可以追溯到元代余载《韶舞九成乐补·九德歌音图》和明代朱载堉《灵星小舞谱》，但是其计量标准的准确、细致是中国本土工尺谱和其他记谱法所未能达到的。应当说，在这一点上，《魏氏乐谱》是有保存继承和发扬光大之功的。正如黄翔鹏先生指出的：“《魏氏乐谱》用的是明代的‘方格谱’。这种方格谱把工尺字写在方格中，是一种世界上最早的有量记谱法，出现在明代中、晚期 16 世纪时……《魏氏乐谱》得以保存，是由于明末战乱时，宫廷乐官魏皓到日本长崎避难，

魏氏家族世代在日本传授汉语诗歌及宫廷音乐，不但将唱、奏法教给学生，也将乐谱传下来了。”^⑨笔者认为，魏氏家族还在音乐实践中对这种有量记谱法进行了丰富发展，使其时值表现更趋准确、细致、完善。

其次，在瑟的定弦法和演奏手法方面，明乐也表现出和日本邦乐的相似点。

据林谦三先生的研究^⑩，明乐的瑟的定弦法中，除双角调之外，其余 7 调（道宫、小石调、越调、双调、正平调、黄钟羽、仙吕调）都和《仁智要录》中记载的筝的古老定弦法相一致。瑟的定弦与筝相比较，最多也只有 1 弦之差。如果将江戸初期以来的唐乐筝与明乐瑟中的定弦类型与《仁智要录》的古制进行比较对照的话，那就可以发现，明乐的 3 个羽调（正平调、黄钟羽、仙吕调）与古制的平调（平调、黄钟、盘涉调）完全同型，道宫与一越相同，小石调、越调、双调与大食、乞食相同。明乐八调的瑟经常以二七为主弦，与此相对应的乐筝也完全一样。下面是林谦三《明乐新考》中的平安——镰仓古制和近世筝、明乐瑟的定弦法之比较对照。

例 14—15

平安—镰仓	近 世	明 乐
一越调(一越)	(一越)	(道宫)
一越性调(一越、沙陀双、水)	(一越、双)	
大食调(大食、乞食)	(大食·水 筑紫筝本调)	(小石、越、双)
平调(平、黄钟、盘涉)		(正平、黄钟、仙吕)

对于瑟的演奏手法，林谦三指出：“在瑟的搔型的三正、缓正中可以看到和俗筝的拘爪完全相同的手法^⑪。”明乐中，搔型是一种特别重要的旋律型和演奏手法，在缓正的全部 18 曲和三正的相当数量曲目的旋律中都得到运用。俗筝中的拘爪是乐筝的

闲搔手法的变体，一般认为，该拘爪手法从箏组歌的古曲就开始出现了，也就是说，在明乐的始祖来日本时就已经是为人们所熟知的手法，魏氏家族及其传人在演奏明乐时，是否耳濡目染或在艺术交流中从俗箏、箏组歌得到启示和接受影响呢？

再次，其他乐器的演奏法，如：小鼓的顺鼓、三拍子、乱鼓、离连鼓，明笛的弹、盖、窥、放、札，琵琶的顺、逆琶音的频繁使用，琵琶弦名的“元、亨、利、贞”称谓，都是在中国同类乐器中少见或没有的。也应该是在与日本其他乐种交流中所接受的影响，或者是由参加明乐演奏传承的人将日本其他乐种的乐器演奏手法和名称带到明乐中来。

总之，作为由中国人带到日本的明乐与《魏氏乐谱》，在其传承过程中，一方面尽其可能忠实地保存其原样，使其成为比较可靠的中国明代音乐的遗存；另一方面也不可避免地受日本邦乐的影响，而发生了某些变易。

第二节

冲绳工工四与中国工尺谱

在诸多关于工工四的资料中，都曾提到冲绳工工四是受中国工尺谱影响，经变化发展而来^②。工工四谱究竟在哪些具体方面接受了中国工尺谱的影响？又在哪些方面进行了改造而有所变化呢？本节试图根据有关资料，从定弦法、谱字、时值记号等方面略作考溯。

一、定弦法

1. 音程谱向指位谱的变化

要而言之，从中国工尺谱到冲绳工工四的变化，是由音程谱向三线指位谱的改造而来的。

所谓音程谱，指的是用谱字表示音程关系。中国工尺谱：
合四乙上尺工凡六五乙仕。“〰”是全音，“^”是半音。谱字与谱字之间的音程关系和乐器的调弦法、按指位置没有关系。

三线指位谱是用谱字表示三线演奏指法。以下是冲绳三线工工四本调子指法和谱字。

例 14—16

Ⅲ女	工	五	六	七
Ⅱ中	四	上	中	尺
Ⅰ男	合	乙	老	下老
	空弦	食指	中指	小指

就是说，冲绳工工四的特征是：谱字只不过是表示一定的指位（按弦时，手指的压弦位置）。音的高度是基于乐器的定弦法来决定。同一字谱，由于定弦法的不同，音高也就相异。因此，在对这种乐谱的解读中，探究定弦法就成为重要的一个环节。

2. 冲绳三线的定弦法与中国三弦定弦法

由于冲绳音乐是以三线为中心而得以发展的，所以，冲绳工工四的定调方法也就以三线的定弦法作为依据。

从《屋嘉比朝寄工工四》^②、《芭蕉纸工工四》^②、《御拜领野村安赵工工四》^②、《湛水流工工四》^②、《安富祖流工工四》^②、《野村流工工四》^②、《附声乐谱八重山古典民谣工工四》^②、《八重山古典民谣全集》^②等资料看，冲绳三线的定弦法主要有：本调子、一扬调子、二扬调子、一二扬调子、三下调子、一下调子等。

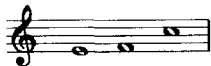
本调子 是冲绳三线音乐的基本调子（基本定弦法），各调子（各种定弦法）的基础。首先，任意决定第一弦的空弦音高。（按：第一弦相当于中国的老弦，冲绳称男弦；第二弦相当于中国的中弦，冲绳也称中弦；第三弦相当于中国的子弦，冲绳称女弦。）但从现有资料看，大多数情况下第一弦是 c^1 ，并假定它是“合”音。按第一弦弦长离山口处弹奏的高度（纯四度）的音（琉球称为“下老”），作为第二弦（中弦）的空弦音“四”。再按第二弦离山口处弹奏的高度（纯五度）的音（琉球称为“下尺”），作为第三弦（女弦）的空弦音“工”。

例 14-17



一扬调子 通常简称一扬。是将本调子的“合”音（第一弦的空弦音）升高二全音，变为相当于“老”音的高度而调弦的调子。名称之由来，是因为调弦中，“扬”其第一弦（男弦）。

例 14-18



二扬调子 通常简称二扬。是将本调子的第二弦（中弦）的空弦音“四”升高一音，相当于本调子的“上”的音高而调弦的调子。因调弦时“扬”其第二弦（中弦）而得名。

例 14-19



一二扬调子 通常称一二扬。是第一弦（男弦）、第二弦（中弦）同时比本调子分别升高一个全音而调弦的调子。因一、二弦同时上“扬”调弦得名。

例 14-20



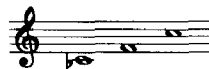
三下调子 通常称三下。是把本调子第三弦（女弦）的空弦音“工”往低调为与“尺”音相同。名称来由，是因为往下调低了第三弦（女弦）。

例 14-21



一下调子 通常称为一下，是把本调子的第一弦（男弦）的空弦音“合”往低调一全音。因其第一弦往下调低而得名。

例 14-22



以上冲绳三线的调弦方法，若与中国三弦的定弦法相比较，则冲绳“本调子”与中国“软中弦”相同；冲绳“二扬调子”与中国“硬中弦”相同；冲绳“一扬调子”与中国“正调定弦法”相近，只是“一扬调子”的一、二弦之间为近乎半音关系，“正调定弦法”的一、二弦之间为全音关系。

例 14-23

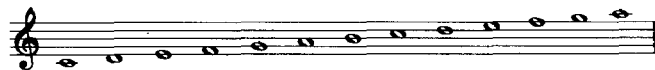
	中国三弦定弦法	冲绳三线调弦法
软中弦		本调子
硬中弦		二扬调子
正调 I		一扬调子
正调 II		

如果再将冲绳三线诸种调弦法进行归类的话，大致有三：本调子、“扬”调子类、“下”调子类。所谓“扬”调子类，就是将某些弦往上调高，即上扬、升高，如：一扬调子、二扬调子、一二扬调子等。“下”调子类，就是将某些弦往下调低，即下抑、降低，如：三下调子、一下调子等。

联系中国古典音乐、民俗音乐中的现象，对冲绳三线定弦法的溯源有以下几个方面值得引起注意。

首先是“本调子”。除在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦之间定弦的音程关系与我国三弦的“软中弦”定弦法相同之外，还在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦之间所构成的五声、七声关系方面与我国七弦琴的正调定弦、潮州音乐二四谱的基本调、福建南曲历史上曾经用过的正管（四空管）谱字音列相类似。（见例14-24）

例 14-24



冲绳三线本调子：合 乙 老 四 上 中 尺 工 五 六 七 八 九

七弦琴正调定弦：宫 商 角 徵 羽 文 武

潮州二四谱：二 三(重三)四 五 六(重六)七 八

福建南音四空管：× 工 ×六 电 乙 ×仪 仁

其次是“扬”、“下”之义。“扬”字与“调”、“声”相连者，在中国古代有“扬声”。任二北先生在《唐声诗》（上编）中写道：“李匡义《资暇录》云：‘世俗丧筵之室，俾妓婢唱悲切声，谓之「扬声」。」翟灏《通俗编》三五谓‘其声嘒嘒然，宜乎为「羊声」，因「嘒嘒」，羊鸣也。’是与丧乐及挽歌之声相辅者，料由唐俗而来。孙楷第在《傀儡戏考源》内，于此别有论证。”^⑨此处的“扬声”乃指古代之丧乐挽歌，冲绳的扬调子与之当无直接联系。

若从三线定弦法的“扬”、“下”之义看，似与中国民间音乐“扬调法”、“屈调法”有一定相通之处。在中国湖南民间吹打乐曲和花鼓戏音乐（唱腔）中，艺人们有“扬调”、“屈调”的惯称。“扬调”，是指在旋律中，把 mi（角音）升高半音为 fa（清角），再用“清角为宫”，以 fa 代 mi，就是艺人所说的“欵指”^⑧（唢呐吹奏上换指），因为它是扬上一指，故被称为“扬调”（辽南鼓吹的“借凡”，苏南吹打中的“隔凡”，潮州音乐中的“重三六”，秦腔的“哭音”，四川扬琴的“犯苦”、粤剧唱腔中的“苦喉”、广东音乐中的“乙反调”等等都与此相类）。“屈调”，是指在曲调的旋律进行中，把宫音降低半音，并以“变宫为角”。因艺人们习惯把这种“欵指法”称为“屈一指”（即往下压一指），所以称为“屈调”^⑨（辽南鼓吹的“压上”与此相似）。

冲绳三线定弦法中的“扬调子类”的“扬”与中国民间音乐中的“扬调”之“扬”，相通之处在于：都是指的“上扬”升高之意。但不同之处有二：一是冲绳扬调子类的“扬”，除“一扬调子”上扬两个全音之外，其余基本是上扬一个全音；而中国民间音乐“扬调”的上扬一指，基本单位是半音。二是冲绳三线扬调子类的“扬”，是运用于调弦法中某弦的音高变化；中国民间的“扬调”之“扬”却是在对旋律进行变奏时，将原旋律的“角”音上扬为“清角”，发生于某一旋律的音阶变化，而不影响乐器的定弦法。同样，冲绳三线定弦法中的“下调子类”的“下”，与中国民间音乐中的“屈调”之“屈”，也有与上相似的异同。相同之处在于：都是“下抑”降低之意。不同之处是：前者降低幅度以一个全音为基础，后者却以半音为单位；前者运用于某弦音高的变化，后者发生于某音之变化，而不影响定弦关系。由此可见，即使说冲绳三线定弦法变化之中曾借鉴过“扬调”、“屈调”的意义，那也是在运用过程中有了许多改造，而赋

予自身所特有的内涵。

二、谱字

1. 工工四名称由来之推测

首先引人注目的是工工四谱名称的由来，与中国〔老八板〕的开始处的谱字的密切关系。在目前所见到的最早的冲绳工工四谱本《屋嘉比朝寄工工四》中，有一曲《唐之工工四》，其开头的谱字是“工工四上合四上”。这工工四的名称，正与该曲的头三个谱字完全相同。其间有否内在的联系呢？值得考究。

2. 冲绳工工四与中国工尺谱之谱字比较

以下，试对冲绳工工四与中国工尺谱的谱字进行比较。冲绳工工四的基本谱字大致有：

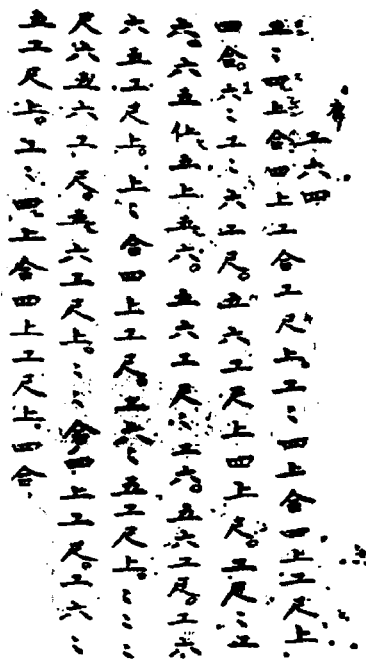
合、乙、老、四、上、中、尺、工、五、六、七、八、九。

这些谱字在各种调弦法中略有增减。如：在二扬调子中，在“乙”、“四”之间，以“下老”代替“老”，距离“乙”音大三度，与“四”相隔小二度。在一扬调子中，“合”直接与“四”相邻，而省略“乙、老”。在三下调子中，“合”、“老”之间没有“乙”，“五”、“七”之间没有“六”，二者之间相距大三度。

城间繁氏在《具有高度艺术性的琉球古典音乐》中写道：“琉球古典音乐中的工工四乐谱，是由当流的创设者屋嘉比朝寄（1716~1775）从中国的工尺谱得到启示而发明的，使用合乙老四上中尺工等文字。”^⑨据查《屋嘉比朝寄工工四》，当时所用谱字已包括前引“合乙老四上中尺工五六七八九”。然而，这些谱字是根据中国工尺谱中的哪些谱式的谱字如何变化而来呢？

首先引起人们注意的是在这本《屋嘉比朝寄工工四》谱中，如前所述的有一首“唐之工六四”（例 14—25^⑧）。从谱字、句式、

例 14—25



旋律等方面看，为中国〔老八板〕的东传。根据屋嘉比朝寄创制工六四谱的动机是作为“为了不遗失古典的备忘录”^⑨，说明记录〔老八板〕是为了学习〔老八板〕，亦即至迟到屋嘉比朝寄在世的 18 世纪以前该曲就已传至琉球。其谱字有“合四上尺工六五仕”（按自低而高的顺序）。再对照《屋嘉比朝寄工工四》的其他乐曲（如：《伊集早作田节》、《大田名节》、《池当节》、《古见之浦节》等）的谱字，则在“合、四”之间增加了“乙、老”，在“上、尺”之间添入了“中”；同时，谱字的意义已从代表一

定音程关系的组合，转变为三线的弦位、指位的表示。假如〔老八板〕用的是中国三弦正调定弦法“合四工”的话，那么其弦位、指位、音程关系为：

例 14-26



《屋嘉比朝寄工工四》中的谱字，若以本调子定弦，设其“合”音等于 c^1 ，则其谱字所表示的弦位、指位、音程关系为：

例 14-27



在此，通过对比，我们可以对《屋嘉比朝寄工工四》在“合”、“四”之间加入的谱字的某些涵义试作如下推测。

“乙”是第一弦的第二音的意思，这与中国天干“甲乙丙丁”的“乙”为第二位的意义是相同的。

“老”是“老弦”的意思。在中国民间，称三弦的第一弦为“老弦”，如果三弦定弦法由中国三弦正调“合四工”为“sol、la、mi”的定弦法，变为冲绳三线本调子“合四工”为“sol、do、sol”定弦法的话，那么由于“合”与“四”之间的间距的拉宽，第一弦（中国称“老弦”）的第一、二音已被命名为“合”、“乙”之后，以“老弦”的“老”命名原来的“合”位音，也是顺理成章的。

“四”、“上”之间是沿袭原有五声音阶性的邻级关系，而在

“上”、“尺”之间加入“中”字。此“中”虽与横笛谱的“中”字相同，但其意义在某些地方却与“勾”有类似之处，是“上”“尺”的中间音的意思，然而“勾”与左右相邻音级的距离是小二度，而“中”与左右相邻音级的距离却是大二度。并且更具用“中指”来按弦的意义。

其余“五六七八九”的谱字，既和唐代传入日本的十三弦箏的谱字相同，也与中国潮州音乐的谱字有联系。但是，从某种意义上说，他们与潮州音乐二四谱的联系似乎更为紧密。其证据是“九”也记作“下八”。^⑤就是说，冲绳工工四在谱字运用上，曾经有过一个以“八”为限的阶段（或观念），这正与潮州音乐二四谱的谱字相通。潮州二四谱的谱字是“二三四五六七八”。当然我们也并不能以此来否定冲绳工工四谱中的“九十十一十二”等谱字的运用。这是冲绳人民和艺术家根据表现内容需要而扩大音域的创造。然而，在这种创造中有没有从唐代传入日本的十三弦箏谱的谱字受到影响呢？我想，这是不应该在排除之列的。

此外，从谱字的整体意义看，冲绳工工四的谱字已成为弦位、指位符号。如：在所有调子（定弦法）中，无论什么样的定弦法，Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ空弦都分别称“合、四、工”。在本调子、二扬调子、三下调子中，食指在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦按位分别为“乙、上、五”（三下调子无“乙”）；中指在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦按位分别为“老（下老）、中、六”（三下调子无“六”）；第Ⅲ弦的“七、八、九（下八）”均由小指按位^⑥。虽然其他调子的按指情况不尽相同。如：在一扬调子中，食指直接按Ⅱ弦“中”、Ⅲ弦“六”，中指按Ⅱ弦“尺”、Ⅲ弦“七”。但是，共同的都是以谱字表示指位，实际音高随定弦法、定弦音高而变化、确定。

3. 工工四与中国三弦天干谱

以上关于冲绳工工四以谱字标指位及其用本调子为基本定弦

法的情况，又很自然地使人引起对中国三弦的一种古老谱式的联想。

在中国明代徐会瀛辑《新镌燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》^⑨中，有“三弦谱式”一节，有人称这种谱式为天干谱，Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦的空弦音分别标以“大、中、匹”。该三弦谱式以天干谱字为指位符号，必须与相应的定弦法联系才有相对音高意义。而“合上六”的定弦法又是其中重要的一种。冲绳工工四乐谱的“指位谱”和“本调子”定弦法，与此正相吻合。再联系到冲绳三线乃从中国传入，刊载中国三弦谱式的《文林聚宝万卷星罗》书前有万历庚子岁（1600年）孟春月吉旦五云豪士口乐生序，系明万历书林余献可刻本^⑩。刻本时间比目前所存最早的冲绳工工四谱本《屋嘉比朝寄工工四》还早一百多年。因此，这种三弦乐谱随着三弦乐器而流传到冲绳，或者冲绳工工四谱创始时曾经自觉或不自觉地从中得到启发的可能性也是存在的。只是更为具体的论证，还有待于各方面资料的充实和研究工作的进一步深入。

三、时值记号

冲绳工工四谱中的时值记号，有以框格表示节奏时值的记谱法及以人脉搏动基准确定乐曲速度和节奏的表示法。

1. 节奏的表示及其溯源

山内盛彬氏《琉球乐谱》中指出：琉球乐谱的节奏的表示，是按照棋盘式的格子区画距离来决定的。以区画的中央作为基准，由此至下一格的中央，称为十分（一拍），作为时值的标准。

例 14-28

上 中	上~中	2分5厘	$\frac{1}{4}$ 拍
尺 老 四	上~尺	5分	$\frac{1}{2}$ 拍
	上~老	7分5厘	$\frac{3}{4}$ 拍
○	上~四	10分	1拍
	上~○	2码	2拍

其拍子情况大致可列下图简示:

例 14-29

琉球名	4码	3码	2码	10分	7分5厘	5分	2分5厘	1分挂
五线谱	●	p	p	p	p	p	p	p
拍数	4	3	2	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	约 $\frac{1}{10}$
所占区画	4码	3码	2码	1码	$\frac{3}{4}$ 码	$\frac{1}{2}$ 码	$\frac{1}{4}$ 码	约 $\frac{1}{10}$ 码

这种以框格表示节奏时值的记谱方法,虽然与中国工尺谱的板眼记号(“、”“。”等)不同,但是在中国、朝鲜、日本均有传统,其源流仍可追溯至中国。

14世纪初,中国元朝余载(三山布衣,文宗天历时人,天历为公元1328~1330),首创方格乐谱谱式,自以“音图”称之,制成《韶舞九成乐补》。首为九德之歌音图,次为九德之歌义图(即前音图之乐谱部分),次为九磬之舞缀兆图,次为九磬之舞采章图^①。兹举太簇宫《九德之歌》方格谱谱式及译谱如下:

例 14-30 九德之歌音图

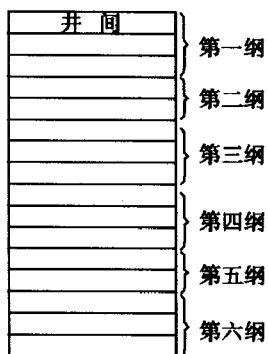
																大
	厥															黄
																应
		执		一												无
																南
										道						夷
																林
			允			精			心				心			葵
																中
							唯		唯				唯			姑
																夹
中					唯		微				危			人		太



人 心 惟 危，道 心 惟 微，惟 精 惟 一，允 执 厥 中。

15 世纪在朝鲜，起源于李朝世宗代，传播于世祖代的井间谱，也是以一格表示一拍，属于方格谱。一般说来，以十六格为一行，结构成 (3+2+3+3+2+3) 的六组，称为六大纲。例 14-31 即井间谱的六大纲^⑧。

例 14—31



例 14—32

君 蕤	窃 黄	在 应	关 姑
子 姑	窈 姑	河 南	关 蕤
好 黄	淑 黄	之 蕤	睢 应
迷 姑	女 南	洲 姑	鸠 南

16 世纪末，中国明代朱载堉在《乐律全书》中的《乡饮诗乐谱卷六》亦用方格律吕记谱^④，见例 14—32。

如前节所述，刊行于 1768 年（日本明和五年）的《魏氏乐谱》也以方格谱谱式记乐。

此外在日本还有明和九年（1772）出现的俗箏用的方格谱，以及宽政三年（1791）刊印的作为琴谱（减字谱）方格谱化开端的《玉堂琴谱》。^⑤

在上举的数种方格谱中，除中国元、明诸代的产物之外，即使是在朝鲜李朝、日本明和时期出现的方格谱，其渊源也可追溯到中国。而其中尤为值得注意的，据中国现有史料记载，最早的方格谱的推广者、创制者是福建人。元代余载是三山布衣，三山乃福州之古称，布衣者平民百姓也。据《墨海金壶》中《韶舞九成乐补提要》述：“又据其门人新安朱模《进乐通韶舞补略序》，知为文宗天历中人。其字曰六车。以养亲辞官，笃行授徒，自甘嘉趣而已。”^⑥在授徒之际，当亦倡导此陶情冶性之诗乐，同时推广方格谱。因此，我们可以认为福建是方格谱的创始基地。正因为如此，由闽人三十六姓，或其他迁往冲绳的福建人，或来闽的冲绳人，来往于中国福建和日本冲绳的人，把这种方格谱带到琉

球诸岛是很有可能的。然而，冲绳人民在运用这种方格谱来表示拍子时值时，又加上了许多创造，使之变得更加完善、精致。

2. 以人脉搏动基准标示乐曲速度^④

这是冲绳人民的一种创造。在没有节拍器的情况下，他们用人脉的搏动为基准来测定乐曲的徐疾。在工工四谱的曲名下，标以“凡几百几十几拍子，一拍子几分几厘脉”，这就是速度的表示法。例如：《御前风节》的曲名下有：“凡二百二十五拍子，一拍子八分一厘脉。”在此，把拍和拍数称为拍子，八分一厘是表示速度。与十分脉相比，脉数比之少而急速的是九八七……分脉，比之多的慢曲是十一、十二……分脉。《御前风节》以连续的拍数 225 拍乘以 8 分 1 厘，得总脉数 183。反之，以总脉数除以连续的拍数，得出 8 分 1 厘的结果，这就成为该曲速度的表示。试把这 8 分 1 厘脉换算于节拍器时，以一分钟时间的人脉搏动当作 72 拍，那么 8 分 1 厘脉就成为 $J = 89$ 。（ $72 \div 0.81 = 89$ ）据内山盛彬氏对 224 曲进行测定，计有 3 分 2 厘、8 分 1 厘、13 分 1 厘等 70 种。经过整理后，从实际观点审察全曲的速度，把相近者综合于同一速度计有 34 种。

第三节

中国记谱法东传日本的两种类型

以上两节所论述的是明清时期东传日本（一是日本本土，一是日本冲绳）的两种记谱法。如果从其传承观念和变易程度看，

可以称之为两种类型：原样传承和变体传播。

一、记谱法的原样传承

记谱法的原样传承指的是：在记谱法的传承过程中，传承者以尽量忠实于原音乐形态及其记谱方式的面貌为理想追求，无论在音高谱字、时值符号、演奏手法记号等方面都努力保持原有样式，虽有变化，但也只是量的增减，并未引起质的改变。

《魏氏乐谱》是属于记谱法的原样传承类型的。如前所述，由于明乐是由明代崇祯末年迁移日本长崎的中国人魏双侯及其家族带到日本的中国音乐，他们出于对故土的眷恋，以忠实于原记谱法的原样传承为己任，所以，无论是在记谱法的工尺谱字、音高、唱名法、框格式的时值记号，或者是在明乐八调对燕乐二十八调理论的继承等方面，都是尽心尽力、兢兢业业的，因此，为我们保存了一份研究中国明代音乐的宝贵资料。虽然由于自然条件、社会文化环境和传承者的生活阅历的变化，也带来了记谱法时值记号往定量化的准确、细致方面的转变，在瑟的定弦法、搔型演奏法以及小鼓、明笛、琵琶等乐器演奏法方面与日本邦乐有着某种程度的相似性。但是，这些并没有引起明乐和《魏氏乐谱》的带根本性的质的改变。正因为如此，所以人们仍然把它作为中国明代音乐及其记谱法的一个例证，并成为记谱法原样继承的一个典型。

二、记谱法的变体传播

记谱法的变体传播指的是：在记谱法的传播过程中，接受者往往按照自己的音乐观念，用适应于自身音乐形态特点的方式，对所接受的记谱法及其音乐进行变化改造。其中虽然保存着原记谱法及其音乐形态、乐学内涵的诸多因素，但是，接受者对之进

行的改造起着主导作用，并已引起了质的变化。

冲绳工工四对中国工尺谱的接受和改造就属于记谱法的变体传播类型。如前所述，冲绳工工四谱来源于中国工尺谱。(1) 谱字，以中国工尺谱的“合四上尺工六五”为基础，糅合了潮州二四谱、十三弦筝谱的谱字“五六七八九十十一十二”，并增添了新因素：乙、老、下老、中。(2) 将作为音程谱的中国工尺谱，改变成作为三线指位谱的冲绳工工四。三线的定弦法在中国三弦定弦法的基础上有新的发展和丰富。大致可分本调子、“扬调子类”、“下调子类”。“扬”、“下”之义与中国民间音乐中的“扬调”、“屈调”有相通之处，也有相异之处。(3) 以方格为基准作为节奏时值标记法是冲绳工工四与中国工尺谱不同的一个重要方面。其起源在中国，福建为其创始地，冲绳工工四的节奏时值很有可能从福建接受影响，进而变化、发展。(4) 以人脉表示速度是冲绳人民的一种创造。

正是由于以上这些既与中国工尺谱相关、又增加了大量相异于中国工尺谱的因素，所以产生另一新的与中国工尺谱有质的区别的冲绳工工四谱。

三、记谱法传播中的“变”与“不变”及其规律性

从以上对《魏氏乐谱》和冲绳工工四谱的分析中，我们可以得出一个结论，即：在记谱法及其音乐的传播过程中，“变”是绝对的，“不变”是相对的。也就是说，无论是致力于“不变”的原样继承，意欲保存原样，或者是有意识地进行变体传播，都会引起变化改造。只是因为程度的不同，所以才会产生两种类型：一是停留在数量的增减的量变阶段的“原样继承”，一是超越了一定的度量而进入质变阶段的“变体传播”。

引起这种“变”的原因是多方面的。其中主要的是思维方

式、音乐审美观和音乐形态特点。

在记谱法的时值记号方面，中国工尺谱通常用的是计量不甚精确的板眼记号，以类似于标点符号的比较大的顿号“、”来表示板，用圆圈“。”来表示眼，对一板或一眼之内所包含的几个音的时值并不作明确规定。然而，《魏氏乐谱》和冲绳工工四都没有将这一时值记号继承运用，而是作了另外一种选择，即：从诸多模式中选择了《九德之歌音图》、《灵星小舞谱》所运用的方格谱式，以一个方格为一个单位（作一拍或一板），在方格内还有更为精确的划分。并且这两种记谱法（《魏氏乐谱》和冲绳工工四）是这么一致地作了同一种选择，这难道会是偶然的巧合吗？笔者认为，这并非偶然，而是与思维方式和创作方式紧相关联的。如果说，从思维的精确度看，有精确思维与模糊思维之分的话，那么，中日两国的区别是明显的，中国人更倾向于整体思维、模糊思维，日本人更讲求局部思维、精确思维。就以日常生活为例，日本人在购物时，经常会有相当于中国一分钱两分钱价值的硬币进出，而且会很认真地对待。中国人在乘坐出租车时，往往对角票是采取四舍五入以元为单位来计算的。在餐桌上的点菜上菜，日本人以营养充分、分量恰到好处、能全部食用干净为原则，中国人则讲求尽量排场、吃完有富余。在艺术审美方面，日本以中正、简朴、谦恭为特性，中国则追求“得意忘形”，不求形似，但求神似。正是这种精确思维之使然，使中国工尺谱传到日本本土和琉球之后，传承者们没有原样接受一般通行的板眼符号，而是另外选择了方格式时值记号，并使之更趋细致、精确。

另外，这种精确计量的时值规定还与定谱歌唱有关。在中国，音乐的传承方式多以口传心授、讲求即兴创作为特点，因此，以概略性的板眼、记骨干音的工尺谱字来记谱，为传承者提

供即兴发挥的余地。在日本、古代琉球，音乐传承虽以口传心授为主要方式，但是并不提倡即兴创作，因此，记谱法常具有定谱的作用，精确的时值记号有利于传承者掌握准确的节拍节奏。

因为音乐形态特点而引起乐器定弦法变化的典型例子是冲绳三线的一扬调子。笔者曾在《冲绳三线“一扬调子”与中国三弦正调定弦法》中对此作过分析，认为从中国三弦的正调定弦法 sol、la、mi，到冲绳三线一扬调子定弦法 si、do、sol 的变化，是用琉球音阶（do、mi、fa、sol、si、do）来代替中国的无半音五声音阶（la、do、re、mi、sol、la）。其代表性曲目是由中国《茉莉花》到冲绳县中城村伊集部落《打花鼓之歌》的变化，其变化规律可以从空弦音、按指位、音阶和音列、旋法特征等方面去寻找。并且认为，这些规律在冲绳人民吸收中国音乐的过程中，应该是带有一定的普遍性意义的。^⑤

注释：

① 林谦三著 张虔译《明乐八调研究》第6页，上海音乐出版社1957年版，上海。

② 魏子明氏辑《魏氏乐谱》宫崎筠圃（海西宫奇）“书魏氏乐谱后”（书林艺香堂）。

③ 林谦三著 张虔译《明乐八调研究》第9页注2，上海音乐出版社1957年版，上海。

④ 王耀华藏复印本《魏氏乐谱》“书魏氏谱后”（书林艺香堂《魏氏乐谱》，中国艺术研究院音乐研究所藏）。

⑤ 黄翔鹏《明末清乐歌曲八首·〈白头吟〉移调改译的说明》，黄翔鹏《中国人的音乐和音乐学》1997年版第168、169页，山东文艺出版社，济南。

⑥ 转引自林谦三《明乐新考》，《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第113~133页，1963，奈良。

⑦ 转引自林谦三《明乐新考》，《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第117~120页，1963，奈良。

⑧ 转引自林谦三《明乐新考》，《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第118页，1963，奈良。

⑨ 转引自林谦三《明乐新考》，《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第119~120页，1963，奈良。

⑩ 中国艺术研究院音乐研究所藏《魏氏乐谱》第17首，书林艺香堂明和五年版。

⑪ 林谦三《明乐新考》，《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第126页，1963，奈良。

⑫ 林谦三《明乐八调研究》第14页，上海音乐出版社1957年版，上海。

⑬ 林谦三《明乐新考》，《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第126页，1963，奈良。

⑭ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册第807页，人民音乐出版社1981年版，北京。

⑮ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册第808页，人民音乐出版社1981年版，北京。

⑯ 载《音乐艺术》1989年第4期第38~50页。

⑰ 黄翔鹏《明末清乐歌曲八首·译谱后记》，黄翔鹏《中国人的音乐和音乐学》第167、168页，山东文艺出版社1997年版，济南。

⑱ 黄翔鹏《明末清乐歌曲八首·译谱后记》，黄翔鹏《中国人的音乐和音乐学》第167、168页，山东文艺出版社1997年版，济南。

⑲ 黄翔鹏《中国古代音乐史的分期研究及有关部材料、新问题》，黄翔鹏著《乐问》第174页，中央音乐学院学报社，2000年7月，北京。

⑳ 参见林谦三《明乐新考》，《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第128页，1963，奈良。

㉑ 林谦三《明乐新考》，《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第128页，1963，奈良。

② 山内盛彬《琉球乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。

③ 《屋嘉比朝寄工工四》，手抄本，琉球大学附属图书馆收藏。

④ 《芭蕉纸工工四》即《知念绩高工工四》，手抄本，承蒙祖庆刚先生借阅复印。

⑤ 《御拜领野村安赵工工四》，手抄本，承蒙祖庆刚先生借阅复印。

⑥ 《湛水流工工四》，琉球古典音乐湛水流保存会，1975年4月第4版，那霸。

⑦ 《安富祖流工工四》，琉球古典音乐安富祖流弦声会，1983年第5版。承蒙照喜名朝一先生赠阅。

⑧ 《野村流工工四》，野村流古典音乐保存会，1986年9月，那霸。

⑨ 《附声乐谱八重山古典民谣工工四》，八重山古典民谣保存会，1976年3月发行，那霸。

⑩ 《八重山古典民谣全集》，音乐之友社1979年版，东京。

⑪ 任二北《唐声诗》，上海古籍出版社1982年版，上海。

⑫ 《民间吹打乐曲的转调手法——“款指犯调法”》，湖南人民出版社《湖南民间乐曲选》1978年，长沙。

⑬ 《民间吹打乐曲的转调手法——“款指犯调法”》，湖南人民出版社《湖南民间乐曲选》1978年，长沙。

⑭ 城间繁《具有高度艺术性的琉球古典音乐》。冲绳月刊社《冲绳艺术大鑑》，1983年5月，那霸。

⑮ 《屋嘉比朝寄工工四》，手抄本，琉球大学附属图书馆收藏。

⑯ 引自山内盛彬《琉球乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。

⑰ 见系洲长良著《八重山古典民谣全集》。音乐之友社1979年版，东京。

⑱ 见系洲长良著《八重山古曲民谣全集》，音乐之友社1979年版，东京。

⑲ 徐会瀛辑《新镌燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》，中国音乐

研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》，中华书局 1962 年版，北京。

④⑩ 徐会辑《新刻燕台校正天下通行文林聚会、万卷星罗》中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》中华书局，1962 年版，北京。

④⑪ 《墨海金壶》之三十六，《韶舞九成乐补》。

④⑫ 转引自草野妙子《朝鲜的乐谱》。日本放送出版协会（日本与世界的乐谱），1974 年 9 月，东京。

④⑬ 《万有文库》第一集《乐律全书》之二十四。

④⑭ 林谦三《日本古乐谱展望》，日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974 年，东京。

④⑮ 林谦三《日本古乐谱展望》，日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974 年，东京。

④⑯ 《墨海金壶》之三十六《韶舞九成乐补》。

④⑰ 本段叙述曾参考山内盛彬氏《琉球乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》170~182 页，1974 年 9 月，东京。

④⑱ 参见王耀华《冲绳三线“一扬调子”与中国三弦正调定弦法》，《三弦艺术论》下卷第 44~59 页，海峡文艺出版社 1991 年版，福州。

第十五章

五线谱和简谱的人传、运用及演进

第一节 五线谱和简谱的传入

第二节 五线谱和简谱在中国的运用

.....

第一节

五线谱和简谱的人传

五线谱和简谱是我国近百年来应用范围最为广泛的记谱法。它们都不是产生于中国，但它们与中国传统音乐的发展息息相关、紧密相连，已经成为中国传统音乐记谱法中不可缺少的一个组成部分。

一、五线谱的入传

五线谱是目前世界上众多国家、众多民族、众多音乐体裁所使用的一种记谱方式。是在 5 条等距离的平行横线上，标以不同时值的音符及其他记号来记载音乐的一种方法。它的历史相当久远，可以追溯到中世纪的纽姆记谱法及有量记谱法。11 世纪纽姆记谱法经圭多·达雷佐（约 995～1033 后）逐步发展成四线谱。13 世纪有人使用第 5 根线，16 世纪又有加线的办法，音高记载更加完备。五线谱在前两者的基础上到 17 世纪逐步完善，18 世纪开始定型而沿用至今。

五线谱传入中国，最早的文字记载见于清代康熙年间的《律吕纂要》。《律吕纂要》是康熙的宫廷音乐教师、清代来华的葡萄牙天主教传教士徐日昇（1645～1708）于 1673～1708 年间用汉文所撰写的著作。徐日昇在皇宫里讲解西方音乐，系统介绍西方乐理，撰写了这第一部中文的西方乐理书，书中广泛涉及了当时

欧洲已经通行的五线谱记谱法以及相关的音律、节拍、和声等音乐理论知识。那时所传入的各种乐谱大多用工尺谱翻译，这就形成中西乐谱相结合的有趣形式。在康熙三子允亲王阅定的抄本中，西洋唱名“乌勒鸣乏朔拉”旁加有“上尺工凡六五”的朱笔批注，介绍复音音乐一节还插入了“似子母调”的评语^②。可以看出，西方乐理自传入开始就和中国的音乐实践及乐学理论有了比较、对照。

徐日昇之后，意大利籍罗马天主教遣使会士德理格（1670～1746）继任宫廷音乐教师。朝廷组织修订《四库全书》时，他奉命在徐日昇抄本的基础上撰写《律吕正义·续编》，成书后被钦定为《律吕正义》第五卷于1713年正式刊行。《律吕正义》共分五卷，上篇“正律审音”二卷，下篇“和声定乐”二卷，续编“协均度曲”一卷。《律吕正义·续编》条理简明，由“五线界声”等十七部分组成，与《律吕纂要》相较，旨在介绍西洋记谱法，没有专门涉及音律、多声等问题。不同的是，在介绍读谱方面吸取了欧洲乐理的新成果，并增加了以固定唱名书写的大调音阶，这是徐日昇离开欧洲那个时期，教会调式向大小调归并在乐理上的反映，与现今通行的五线谱较为接近。

例如，《律吕正义·续编》之“六字定位”，说明了各音音名及八度音相结合的自然关系，用固定唱名法，其中的“乌勒鸣乏朔拉”相当于“do、re、mi、fa、sol、la”。原图如下：

例 15-1



六字定位

用六字以定聲音之位者，樂音隔八相生，第八音必與首音合，故聲之上下，不越七音。九音必合於第二十音，必合於第三，此自然之理也。音之有七，傳記則以五聲二變名之，度曲家則以字譜七字名之。至於西法，則止用六字，自下而上曰鳥勒鳴毛，斯拉，其命六音之分。則鳥上至勒為全分，勒上至鳴為全分。而

《律吕正义·续编》之“三品明调”，上、中、下三品即今天的“高音谱表”、“中音谱表”、“低音谱表”。原图如下：

例 15-2

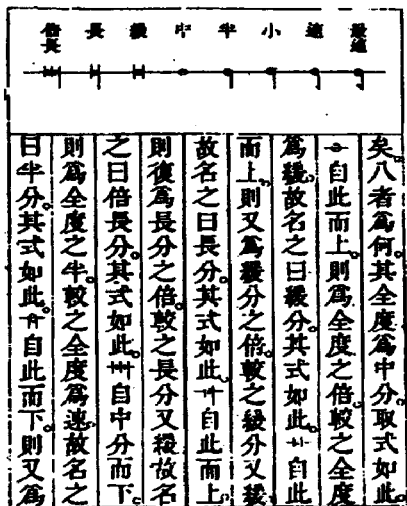


三品明调

用上中下三品以明调之等差者，大凡作樂，必有高音低音平音之三等。若不設一準則，則高低無憑，故用上中下三品以紀一曲之始終為何聲調也。其一曰上品，乃自下而上最高之調，其形號如此。此形號仿剛柔二紀內之柔記。因此調用音，惟有上起而無下落，有自強不息之義，故以之為記。至於紀此

《律吕正义·续编》之“八行号纪乐音之度”，八行号是记录音符长短的记号，由最慢至最快，音符长短分 8 种，以“八行号”相称。原图如下：

例 15-3



五线谱虽然较早就传入了中国，而且徐日昇与德理格等传教士在当时京城等地的音乐活动较为活跃，这两部乐理专著也都较为系统地介绍了西方的乐理知识，但五线谱早期的使用仍仅限于教会的各种传教活动及宫廷中，使用范围狭小，还难以对我国具有久远历史的传统音乐有何影响，对广大人民群众的音乐生活也几乎没有产生什么影响。并且其中的许多中文术语在今人看来甚至是十分拗口的，如：《律吕纂要》称升号、降号为“钢号、柔号”，称音阶为“排乐音”，《律吕正义·续编》称高、中、低三谱表为上、中、下“三品”等等。但无论如何它们是历史的真实记录，是西方人与中国谋求音乐理论上沟通的良好开端。徐日昇与德理格所介绍的西方乐理的不同，也表明西方乐谱本身也是在不断发展的。

直到1840年鸦片战争之后，西方的各种文明成果对中国产生了猛烈的冲击和影响。伴随着以西方宗教为媒介的西洋音乐的传播，来华西方人的音乐活动愈加活跃。宗教活动首先从沿海的

大中城市开始，活跃在中国各地的中外传教士编印出了各种各样的中英文圣诗集，其中有的只有中文歌词不带乐谱，也有带有乐谱的（大多为五线谱）。除了各种宗教活动外，还在各地开设了许多教会学校，这些教会学校中大多开设有音乐课，用五线谱传授西方音乐。同时，适应当时富国强兵的需要以及西方军乐在中国所产生的影响，中国近代西式军乐队也逐步建立起来。并且，在 20 世纪初以轰轰烈烈的“学堂乐歌”为首，社会性的西洋音乐启蒙运动渐渐展开，再加上各种中西音乐交流活动等等，五线谱在中国开始真正逐渐得到普及和应用。

此阶段中，欧洲音乐的记谱法在其自身发展演变过程中所产生的多种记谱方式也陆续传到中国，有欧洲古四线谱、符号五线谱、字母谱等。欧洲古四线谱见于 1861 年刊行的天主教《圣事歌经简要》中，所传的四线谱是欧洲中世纪教会音乐中的点线式记谱法，是现行五线谱的前身。符号五线谱见于 1872 年狄就烈编著刊行的《圣诗谱·附乐法启蒙》中，所传的符号五线谱是欧洲五线谱记谱法基础上用相应的符号结合首调唱名法演绎而成的，此法也逐渐被淘汰。字母谱（或称唆发谱）发明人是英国人柯温，由于与中国工尺字法相类似，所以此法在中国较易通行。1895 年出版的以字母谱刻印的四声部赞美诗集《颂主诗歌》中附有字母谱与中国工尺谱两种记谱法的对照。在清末“学堂乐歌”兴起之前，对于西洋记谱法的应用，五线谱居多，字母谱其次。在中国一些边远地区如云南北部，至今还有继续使用字母谱的^③。

值得一提的有，在当时最早的中文西洋乐器演奏法教科书《喇叭吹奏法》（1877 年出版）介绍的五线谱识谱知识中，音乐术语在翻译上更接近现代用语，如音符的名称采用了“全音号、半音号、四分音号、八分音号”；用“甲、乙、丙、丁、戊、己、

庚”来记“A、B、C、D、E、F、G”七个音级。说明五线谱在中国的使用也在逐渐顺应乐谱本身的发展和适应中国的实际国情。

二、简谱的传入

简谱是一种简易的记谱法。属文字记谱法，有字母简谱和数字简谱两种。一般所称的简谱，指的是数字简谱。数字简谱的雏形见于16世纪的欧洲。17世纪法国天主教方济各会教士J·J·苏艾蒂提出来，并加以改进后用来教唱宗教歌曲。法国文学家、作曲家、音乐理论家卢梭（1712~1778）据此于1742年制成简谱，并大力倡导，编入他的《音乐词典》。后经法国数字音符视唱体系创始人加兰（1786~1821）、法国教育家帕里斯（1789~1866）和法国物理学家谢威（1804~1864）的广泛推行，这种记谱法称为“加兰—帕里斯—谢威记谱法”，简称“谢威记谱法”^⑤。谢威记谱法与今日通用的简谱基本相同，只是将表示八分音符和十六分音符的短横线置于数字上方。由于这种记谱法不便于记录多声部的、复杂的音乐，所以在欧洲几乎从未普及过。

19世纪下半叶，美国教育家梅逊（1828~1896）对简谱作了进一步的整理，使简谱体系日臻完善。1880~1882年他受聘于日本政府任音乐教育调查研究机构的外籍教师时，把简谱带到了日本。19世纪末简谱曾一度在日本的学校音乐教育中被普遍使用，但日本后来也不用简谱了。

我国现今用的简谱是20世纪初前后从日本传入的。简谱的传入首先要归功于音乐文化的交流活动。1896年清政府开始派遣留学生留学日本，中国近代的第一批西洋音乐启蒙教师也大都留学于日本，如沈心工、李叔同、曾志忞、辛汉、萧友梅等。这

些留学生在学习和传授西洋音乐的同时，也把简谱带入中国。清政府在 1901~1911 年间还聘请日本教习来华教学，一些日本音乐教育家（如：渡边龙圣、近森出来治、河原操子等）曾远渡重洋来到中国的新式中小学校和师范学校教授音乐，讲授的乐理知识普遍涉及到了五线谱和简谱知识。民国后还仍有聘请日本教习来华，但为数不多。其次，在西方及日本近代新式音乐教育直接影响下形成的民国初期的“学堂乐歌”，直接效法日本的音乐教育体制，也沿袭了日本使用简谱的做法。由于简谱简明易学，印刷、抄写都很方便，特别是它运用首调唱名法，非常便于记录和突出旋律，对于多声音乐不甚发达的中国来说，是一种非常实用的记谱法，因此许多乐歌都用简谱记谱。未曾料到，简谱从此在中国大放异彩，成为中国迄今为止最为普及的记谱法，这一方面是由于简谱自有其简便适用之处，另一方面也是由于“学堂乐歌”为简谱的普及奠定了基础。

简谱传入中国的具体时间目前尚无法确定，根据现有资料能够确定的是，在 1896 年之前中国的文献记载中未曾见到有关简谱的乐谱形式。目前公认的中国人最早用简谱记写乐谱的例证，是 1903 年曾志忞留学日本东京音乐学校期间，在留日江苏同乡会于东京编辑出版的中文杂志《江苏》第 7 期中，以五线谱和简谱对照的形式，公开发表的《练兵》、《游春》、《扬子江》、《海战》、《新》、《秋虫》6 首乐歌，在此正式出版的简谱乐歌之前，是否有其他的简谱乐歌经由民间形式传入了中国，虽然目前无法找到确凿的资料，但这种可能性也是存在的。因此可以推测，简谱传入中国的时间应是在 1896~1903 年之间。

第二节

五线谱和简谱在中国的运用

一、学堂乐歌时期五线谱和简谱在中国的运用得到迅速发展

五线谱和简谱真正在广大人民群众生活中产生较大影响、并具有社会普及意义，是从 20 世纪初的“学堂乐歌”活动开始的。初期的“学堂乐歌”主要采用欧美和日本的学校歌曲、流行歌曲和军歌的曲调填词，少部分是以我国的民歌、小调曲调填词，也有自创曲调的乐歌，这些乐歌大多用五线谱和简谱记谱。由于当时中国的出版业不甚发达，乐谱多以手抄的形式流传。这些乐歌在学校和社会上广为传唱，其影响已超出学校范围而普及于社会。沈心工、曾志忞、李叔同等人是“学堂乐歌”时期的代表人物，也是五线谱和简谱的积极传播者。五线谱和简谱之所以在中国得到如此迅猛的发展，其缘由与“学堂乐歌”密切相关，两者不能分割开来孤立看待。一方面由于“学堂乐歌”的迅速发展，五线谱和简谱也得到迅速地推广和普及；另一方面，“学堂乐歌”活动从某种意义上来说，也是借由五线谱和简谱较以往的工尺谱等传统乐谱更为直观方便而得到迅速发展。

“学堂乐歌”时期，中国的大多数新式中小学校的音乐教育中，已经规定学生要学习五线谱或简谱。如，1915 年当时的民国政府教育部颁布各年级学习的乐歌课教授要目（草案）规定：

高等小学校教“单音唱歌”，前两年用简谱，后一年用五线谱。1929年颁布的幼稚园、小学、中学各级学校的《课程暂行标准》规定：应强调使用五线谱教学，非不得已不用简谱。

从“学堂乐歌”开始，西方音乐文化在中国得以逐渐传播，各种西洋音乐艺术形式开始在中国得到了初步的发展。许多近代新音乐团体纷纷成立，经常组织各种音乐活动。西洋的音乐书籍、杂志得到出版，同时也用五线谱和简谱出版了大量乐歌曲谱，各种源于西方的乐理知识也被逐渐推广运用。西洋乐器陆续输入中国并得以制造，风琴、钢琴、小提琴等技艺也得到传授和普及运用。国内外音乐人士的音乐创作活动日益增多。专业音乐教育逐渐发展起来，专业性的音乐刊物也破土而出。并且，此时的民歌、说唱音乐、戏曲音乐、民族器乐等民间音乐也有一定的发展。这些都大大增加了对乐谱的需求，推动了五线谱和简谱的普及和发展。特别是简谱，由于印刷成本低廉，容易学习掌握，适合当时国情的需要，普及范围最广。

五线谱和简谱在当时的流传主要通过两种途径：一是各种唱歌集，二是一些基础音乐理论读物的翻译、编辑和出版。

1. 当时日本和中国国内出版的学校唱歌集和唱歌教科书中，有同时使用五线谱和简谱两种记谱法的，也有单独使用五线谱或简谱的^⑥。这些书中有些还附有五线谱或简谱的读谱法。

五线谱和简谱并用的唱歌集有：

时间	作者	唱歌集名称	出版社
1905年7月	黄子绳、权国垣等合编	《教育唱歌集》 (上、下)	湖北学务处出版
1906年4月	辛汉编	《唱歌教科书》其中共有33首乐歌	上海普及书局出版
1907年	胡鸿鑑编	《单音第二唱歌集》	

用五线谱记录、出版的唱歌集有：

1906 年	辛汉编	《中学唱歌集》铃木米次郎校阅	上海普及书局发行
1909 年 2 月	胡君复编	《新撰唱歌集》(1~3 集)	上海商务印书馆出版
1913 年 12 月	张秀山编	《最新中等音乐教科书》	北平宣元阁出版
1922、1923 年	萧友梅著	《今乐初集》、《新歌初集》	

用简谱记录、出版的唱歌集有：

1904、1906、1907 年	沈心工编	《学校唱歌集》(1、2、3 集)	
1904 年 4 月	曾志忞编撰	《教育唱歌集》共有 26 首乐歌	日本出版
1905 年 10 月	倪觉民编	《女学唱歌》	上海教育馆出版
1906 年 5 月	李叔同编辑	《国学唱歌集》	中新书局国会出版
1906 年 9 月	无锡城南公学堂编	《学校唱歌集》	上海中新书局出版
1907 年	叶中冷编	《小学唱歌集》共 3 集,是包含了歌曲、教学法、乐理的综合性教材。	
1907 年 12 月	王季梁、胡君复编译	《唱歌游戏》原著日本山田源一郎、高桥忠次郎。	商务印书馆出版
1907 年~1908 年	伍雍谊编	《小学唱歌集》	
1907 年	赵铭传编著	《东亚唱歌》	
1911 年	沈心工编辑	《重编学校唱歌集》(1~6 集)	

1912年6月	华航琛编纂	《共和国民唱歌集》、《重定国民唱歌集》	商务印书馆出版
1913年	沈心工编	《民国唱歌集》(1~4集)	
1913年5月	冯梁编	《军国民唱歌初集》	广州音乐教育社出版
1914年	华航琛编	《新教育唱歌集》(初集)	

据统计,至20世纪初至20年代末,不到20年的时间里,总共出版约四十余种中小学音乐教科书,收录约1300余首学堂乐歌^⑦。

例 15-4 李叔同编辑的《国学唱歌再版》封面



2. 一些基础音乐理论读物的翻译、编辑和出版。

曾志忞于1903年7月在留日江苏同乡会于东京编辑出版的中文杂志《江苏》第6期上发表《乐理大意》,是中国近代最早发表的源于西方的基本乐理论著。曾志忞在序言中为中国学校音乐课的设立大声疾呼。在同年的《江苏》第7期上,他接着发表了《唱歌教授法及说明》,包括以五线谱和简谱对照方式的《练兵》、《游春》等6首乐歌。

1904年8月在东京出版的《乐典教科书》是我国最早的一

部中文乐理教材，该书原著是英国的爱爱拜而，日本铃木米次郎译，曾志忞将其翻译成中文。文中的内容、术语等为后来的乐理教科书奠定了基础。同年，他又发表了《音乐教育论》，这是我国最早较为系统地阐述近代音乐教育的论著。

1905年3月曾志忞还编成和出版了袖珍《音乐全书》，包括《乐典大意》、《唱歌教授法》和《风琴练习法》三册，在日本东京和中国的上海两地发行。其《乐典大意》中称“m”为中势，“p”为弱勢，“f”为强势。

1905年6月沈心工翻译、出版的日本石原重雄著《小学唱歌教授法》，书中原样运用日本的五十音图发音，并用简谱记谱法举例说明。

1906年李叔同在东京编辑出版的《音乐小杂志》在上海发行，这是我国最早的音乐专业刊物。同年还出版有辛汉与伍崇明合译、铃木米次郎著的《乐典大意》，由东京自省堂出版。书中介绍了乐谱、音阶、音程、杂种记号、移调、发想记号与诸记号、旋律与和声、乐曲的种类等八章。

据现有资料统计，自1904年沈心工、曾志忞编的音乐教材出版至1949年新中国建立，这一期间出现的学校音乐教材共有475种，大多是个人编辑的。

从这些书里可以看到，中国现行的绝大部分音乐术语中，如：音符、音阶、音程、拍子、倚音、交响曲、奏鸣曲、器乐、交响乐、室内乐等许多词汇，便是那时借用日本音乐译名的日语汉字词汇而沿用至今的。然而，对于这些来自日本的音乐术语，中国还是有所取舍的，采用与汉字字意相通的术语，回避和淘汰一些带有日本文化色彩的词汇，如：表示大小调式日本用“长调、短调”，中国用大、小调；表示调性不用“イ、ロ、ハ、ニ”而用“A、B、C、D”。升记号、降记号和还原记号不用日本汉

字的“嬰”记号、“變”记号和“本位”记号。其他至今还在使用的力度、速度、表情标记仍基本沿用世界通用的意、英、法、德等文。

但是，由于当时的出版业和印刷业并不发达，乐谱传播主要是靠手抄，因此在流传过程中不可避免地容易出现错误，如：低音谱号、符干、符尾等的写法不规范、四分休止符的写法不统一等。并且，在同一首歌中规范的和 not 规范的几种记谱法并存也很常见。

例 15—5

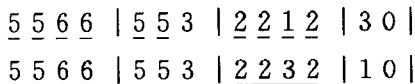
四分休止符的多种写法：



符干的不规范写法：



同一首歌中同时出现两种简谱记法，例如《竹马》：



二、20 世纪 30 年代至今，五线谱和简谱在中国更为广泛的应用

20 世纪 30 年代群众歌曲出现以后，简谱的用途大大扩展，随着救亡歌咏运动的开展，从城市到农村，从学校到厂矿，简谱逐渐扩大了它和群众的接触面。抗日战争爆发后，群众歌咏运动的大力发展，简谱得到空前的普及，不但唱歌材料是用简谱编印

的,而且广大音乐工作者也用简谱创作歌曲。1949年新中国成立后,群众歌咏运动达到了一个新的高潮,进一步普及了简谱,简谱体系也随之得到新发展。即使在文化大革命各种音乐文化活动遭受巨大破坏的期间,简谱和五线谱的使用也并没有受到太多的质疑和影响。随着人民群众生活水平的不断提高和对音乐文化活动需求的增加,在各种行政事业机构和部门、企业、厂矿、社团以及民间音乐机构等广泛开展的业余音乐文化活动中,简谱的使用率非常高。在整理民族民间音乐记谱中,简谱也普遍地代替了工尺谱。中国现今的音乐出版物中,简谱仍占有相当数量,面向中小学和一般音乐爱好者的出版物有许多仍在使用简谱,这在世界上也是罕见的。

在各级学校和专业音乐教育中,则普遍要求学生以学习五线谱为主。尤其是专业音乐院校和中师、高师音乐专业,学生从入门学习的基础乐理就是五线谱知识。而在音乐的创作活动以及各种专业音乐活动中,五线谱的运用更是占了绝对优势的地位。改革开放以来,随着中国经济实力的迅速增强,出版业和印刷业得到急速的发展,各种五线谱和简谱的乐谱以及相关的书籍得以更广泛的普及。

这一时期,五线谱和简谱的应用主要体现在以下几个方面:

(一) 学校音乐教育中五线谱和简谱的使用

1. 中小学音乐教育基本使用五线谱和简谱,并在教学大纲中明确要求让学生能够具备一定的识谱能力。这里的“识谱”指的是五线谱或简谱,而不是中国传统的记谱法。从下述情况不难看出,在识谱方面,早期的教学大纲要求学生学习五线谱,后来意识到限于当时中国的国情,让所有的人学习五线谱是很困难的,转为以教简谱为主,逐渐过渡到五线谱和简谱并用的教学,并采用首调唱名法。

1932年11月中华民国政府教育部正式颁布《高级中学音乐课程标准》：在“教法要点”中特别规定“此后应废除首调音唱法，代以各国现行之固定唱名法”；“曲谱必须完全用五线谱，绝对不许用简谱”^⑧。

1950年8月国家教育部制定的《小学音乐课程暂行标准（草案）》明确要求学生学习五线谱，“既用五线谱教学的，不得并用简谱”。

1956年11月国家教育部制定的《小学唱歌教学大纲（草案）》规定：“主要教儿童认五线谱，如果限于条件，也可暂用简谱。”

1979年6月国家教育部制定的《全日制十年制学校中小学音乐教学大纲（试行草案）》规定：“小学一年级至四年级以学习简谱为主，五年级可根据条件学习五线谱。”1982年2月国家教育部制定的《全日制五年制学校小学音乐教学大纲（试行草案）》规定：“小学以学习简谱为主，有条件的学校也可学习五线谱。”

1988年5月中华人民共和国国家教育委员会颁发的《九年制义务教育全日制小学音乐教学大纲（初审稿）》规定“学习五线谱与简谱”，“为了减轻学生学习五线谱的难度，本大纲确定采用首调唱名法进行教学”。并在1992年的试用稿中进一步强调了“识谱知识和视唱听音教学是进行双基教学的重要环节”^⑨。

中学的音乐教学大纲中的要求和小学的基本一致，从早期的强调使用五线谱和固定唱名法转变为：教学中可采用五线谱或简谱，凡有条件的学校应采用五线谱，条件不足的学校应创造条件采用五线谱。五线谱教学采用首调唱名法。

2. 专业音乐院校以及中等、高等师范学校的音乐教育专业以使用五线谱为主。

1956年6月中华人民共和国教育部编定的《师范学校音乐

教学大纲（草案）》明确规定：唱歌、乐理、视唱练耳、器乐、音乐欣赏等各课程应一律使用五线谱教学，并以使用固定唱名法为原则。

1982年4月中华人民共和国教育部制定的《中等师范学校音乐教学大纲（试行草案）》：规定采用五线谱进行教学。但为了适应目前音乐教育的实际情况，部分教材仍暂用简谱。视唱采用首调唱名法。

1992年中华人民共和国国家教育委员会制定的《三年制中等师范学校音乐教学大纲（试行）》：乐理教学应使学生掌握五线谱记谱法、简谱记谱法。视唱采用首调唱名法，了解固定唱名法。

（二）专业音乐活动和社会音乐活动中五线谱和简谱的使用

1. 音乐创作活动中，根据需要选择五线谱或简谱记谱。群众歌曲以及各种民族器乐的独奏、合奏作品的创作较多使用简谱；钢琴、小提琴、大提琴、长笛等西洋器乐曲的创作基本使用五线谱；艺术歌曲、大合唱、歌剧、舞剧、交响乐等体裁的音乐创作较多使用五线谱。

2. 文艺团体的各种音乐活动根据需要选择使用五线谱和简谱。如：各地方的歌舞团、歌剧团等在乐曲的排练、演出、交流等的音乐活动中，根据各自的不同需要选择使用不同的记谱法。

3. 社会上各阶层的业余音乐爱好者根据需求和自身的水平选择使用五线谱或简谱。其中学习各种西洋乐器普遍用五线谱。20世纪80年代以来，学习钢琴、小提琴等乐器作为儿童素质教育的方式之一成为一股热潮，而学习钢琴和小提琴必然要使用到五线谱。喜爱学习民族乐器的业余音乐爱好者较多使用简谱乐谱，在农村也有相当数量爱好音乐的人们学习二胡等民族乐器，多数情况也是使用简谱乐谱。也有少部分需要使用传统乐谱的，

比如学习古琴就不可避免的要学到减字谱。

4. 社会上各团体的各种业余音乐活动大多使用简谱。由于人民生活质量的提高,精神文化生活的需求增加,在城市中,许多中老年人、家庭主妇也加入到学习音乐的队伍中,有学习各种乐器的,有学习唱歌的,还自发组织各种合唱、歌咏、合奏等活动。许多单位、厂矿、公司、社团、社区,为了丰富人们的精神生活,往往需要组织和开展各种音乐活动,如:各种歌咏活动,合唱比赛等,这些都必不可少地要使用到乐谱,他们往往根据需求和自身的喜好选择使用五线谱或简谱,相对而言使用简谱的情况较多。

乐谱的使用和中国与国外的音乐文化交流的发展也是密切关联的。早期的许多民族器乐曲谱多用简谱记谱,后来随着国际间文化交流的日益频繁,为了更好地与国际接轨,用五线谱记谱的民族器乐作品逐渐增多。

(三) 中国传统音乐传承、传播活动中五线谱和简谱的使用

五线谱和简谱在中国传统音乐传承、传播活动中的使用大致可分为三个阶段:第一阶段:传入之初至19世纪末;第二阶段:20世纪前半叶;第三阶段:20世纪40年代末以来。

第一阶段:传入之初至19世纪末。五线谱和简谱在中国传统音乐传承、传播活动中很少使用。

第二阶段:20世纪前半叶。五线谱和简谱传入我国后,在传统音乐的传承、传播中逐渐被使用开来。早期的许多音乐工作者或在工尺谱旁加注简谱,或直接译成五线谱和简谱出版,许多乐谱是五线谱或简谱和工尺谱对照发表的。客观上对传统工尺谱也起到了一定的影响。许多民间音乐家在传授技艺时,也常把传统乐谱译成简谱和五线谱进行传授。在这一过程中,涉及到了在五线谱或简谱上要把这些传统记谱法和演奏演唱技法用一些符号

表示出来的问题。这一时期的许多音乐工作者往往参照西洋的记谱形式加上传统的记谱形式创造出一些较为直观的符号，也有一些自创的符号，这些自创的符号大多带有浓厚的个人色彩或地方流派特点。

一些有远见的音乐工作者、理论家们纷纷意识并加入到抢救中国传统音乐的队伍中，如杨荫浏记录、整理的阿炳的二胡曲《二泉映月》、《听松》等，使我们今天得以见到这些优秀的民间音乐。又如：日本的近森出来治于1907年3月编辑出版了《清国俗乐集》第一集，这是把中国传统音乐加以记录、整理，并用五线谱出版的第一本曲集。

刘天华在对二胡艺术做出巨大贡献的同时，在传统音乐的传承、传播中也推广了五线谱。1930年音乐家刘天华先生将梅兰芳唱的戏曲用五线谱记录下来，出版了我国第一部记录戏曲音乐的专集《梅兰芳歌曲谱》。他在该书的“序”中指出，过去由于记谱法不完备，使古乐失传，因此他主张使用五线谱，逐渐淘汰管色字谱（即工尺谱）。此外，他还收集、记录前辈大师、高手演奏的曲调，以及一般的民间音乐曲调、佛曲等。他生前收集、整理并准备出版《安次县吵子会乐谱》，可惜未能及时出版，该乐谱在他逝世后失散了。

在传统音乐发展过程中，也出现了不少优秀的创作作品，如当时刘天华创作的作品有用五线谱和工尺谱对照发表的二胡曲《除夜小唱》、《闲居吟》，琵琶曲《改进操》等。其他作品则用工尺谱发表。

在实地调查活动中，音乐工作者们用简谱或五线谱记录民歌、民族器乐、戏曲音乐等中国传统音乐，对中国传统音乐的传承起着重要的作用。如：杨荫浏整理的民歌。简谱在这里起了较为主要的作用，因其记录、出版和印刷都较为简便，大大方便了

音乐工作者的需要。

第三阶段：20世纪40年代末以来，五线谱和简谱在中国传统音乐传承和传播活动中的使用已很普遍。民歌、民间器乐、各地方各流派的乐种、剧种都得到不同程度的繁荣发展，各地逐渐形成适合自身音乐形式和需要的记谱方法，也产生出了许多新的记谱符号，甚至各流派都有着各自不同的记谱符号，这使得在全国范围内制定出一个统一的、确实可行的记谱法规范成为迫切的需要。

为了更好地继承和发扬我国民族民间音乐的优秀传统，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于1979年联合发起在全国范围内收集、整理和编辑出版《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国古琴曲集成》五种集成。规定了歌曲、器乐曲、戏曲和曲艺的简谱记谱规格，对统一规范记谱法、促进记谱法的完善起到了重要的作用。又由于集成的出版规模庞大，印刷工程艰巨，相比较起来简谱的排印比五线谱的绘制要简便一些，出版周期也短一些，并考虑当时广大读者识谱的现状，采用了简谱记录出版。

“集成”在曲谱的记谱规格中明确要求忠实、准确、细致地记录我国富有特色的民间音乐，使曲谱的记录能充分地反映民间音乐的基本精神，表达出它的独特风格。不能根据个人的好恶，随意增删、修改，不能简单化的只记录乐曲的大致轮廓，使它失去原有的特点，也不宜过于繁琐，因为任何细致的记谱都是不能把声音的全部表现记录下来的。

除此之外，在音乐理论研究的实地调查和分析研究等工作中，在各种民族音乐传承的教材、教程中，也都广泛使用了五线谱和简谱。并且，为了方便更多的读者学习古代音乐和民族音乐，根据古谱用五线谱和简谱打谱、译谱，大量的古谱和民族器

乐谱由原来的减字谱、工尺谱等重新译成简谱和五线谱出版发行,使难懂的古谱变成较为直观易懂的乐谱,如:《琴曲集成》、《九宫大成南北词宫谱》等被翻译成五线谱或简谱。一些曲集还用五线谱和工尺谱、减字谱等传统乐谱对照发表。客观上促进了传统音乐的传承和传播。

较之 20 世纪上半叶,五线谱和简谱的使用更为普遍。同时,在世界范围内,随着现代音乐自身的发展,音乐文化交流的日益频繁,原有的记谱法已越来越不能满足许多新的表现手法的需要,也出现了许多改造。二十世纪五六十年代是记谱法变革最剧烈的时期,无数新的符号被发明出来,同时也有大量的符号被遗弃淘汰,这些新的记谱方法或多或少地影响着中国现有的记谱法。在当今世界各地的音乐创作中,其记谱方式也已大大突破了传统的五线谱的记谱方式,如:在传统五线谱的音高、时值、力度等的基础上的变化和改进的“定量记谱”,使之适应现代音乐创作手法的需要。又如:音簇、比例记谱法、框型记谱法等;也有完全抛弃五线谱,几乎是一种全新的记谱方式和理念,如:图表谱、文字谱、电子音乐图谱等等。“与传统记谱法相比较,现代记谱法还远未形成一个成熟规范的体系”^⑩。

第三节

五线谱和简谱在中国传统音乐运用过程中的演进及其影响

一、五线谱和简谱在中国传统音乐运用过程中的演进

任何记谱法都不可能把声音的全部表现记录下来的，加之事物总是在不断发展着的，不同的时代对记谱法有着不同的需求，因此，记谱法本身也是一直处在不断完善和发展的过程中。五线谱和简谱也不例外，它们也是顺应着音乐文化和时代的发展而发展的。当今，记谱法发展的趋向是追求越来越详尽地对音乐进行记录。

由于中国历史悠久、幅员广阔、民族众多、音乐形式繁多，同一音乐形式还有多种流派，所以要将这些丰富多样的传统音乐的各种特殊风格和表现都准确记录下来，实属不易。加之中国传统音乐的传承多为师徒式的口传心授，中国音乐的特点是注重写意性，记谱的方法只是记其大概，供使用者创造发挥的空间很大，因此，五线谱和简谱在中国各地的流传、使用过程中，必不可免地需要创制一些新的记谱符号，以符合记录表现中国音乐形态的各种需要。在这一过程中，出现了记谱法上的多元现象，存在着记谱规格上难以统一的问题。

对此，中华人民共和国文化部、中国音乐家协会曾于1979年联合发起在全国范围内对中国传统音乐的抢救的“集成”工作，规定了五线谱和简谱的记谱规格，并说明了“规格是实践的

产物，它不是一成不变的，更不可能包罗一切和解决全部问题，它必须在今后的实践中不断进行修订和补充，以使它日臻完善”^⑩。“集成”对许多创制的新的记谱符号作了深入细致的规定，使之能对汉族和各兄弟民族的音乐发展及在国际音乐文化交流中发挥良好的作用。从中可以看出，五线谱和简谱在中国的流行和演变，是充分体现了实践对外来文化的选择和改造作用，对五线谱和简谱记谱法在过去多年实践中所积累的有益经验作了一定的总结，同时也针对新发现的一些问题提出了解决办法。


五线谱和简谱记谱法在中国的演变主要体现在以下两个方面：一是使记写音高、时值、节奏、节拍、速度的符号更适应于中国传统音乐的音乐特点。二是在中国器乐演奏和声乐演唱中产生许多新的技法符号，呈现出中西融合的特点。


（一）使记写音高、时值、节奏、节拍、速度的符号更适应于中国传统音乐的音乐特点。


1. 音高


五线谱和简谱的记谱法用的是十二平均律。而中国的民歌、民间器乐、戏曲、曲艺音乐等传统音乐中所使用的律制有三分损益律、纯律等，许多乐音的高低与十二平均律乐音的音高不相吻合，加上不同民族音乐特征的乐音音高之特殊需要，而产生的某些游离性微升、微降的音级，以及对唱腔中旋律性不强的吟诵性曲调的记录。使用五线谱和简谱记载这些乐音的音高确实存在困难，难以准确记录。于是产生了以十二平均律律制的乐音音高为基准的多种微升、微降方法。例如，1979年6月人民音乐出版社出版了《歌曲简谱记谱规格（暂行本）》一书，为使记谱能更好地反映出民歌的风格和韵味，对不够半音的稍升、稍降的音符，规定用小箭头标记在音符的左方，“↑”表示升高，“↓”表示降低。也有的小箭头是标记在音符的上方。五线谱中，既有用


小箭头表示的微分音记法，也有用“ \sharp 、 \flat 、 \flat 、 \flat 、 \flat 、 \sharp ”表示的微分音记法。但所记录的微分音到底比原音升高、降低多少，在记谱中仍无法具体体现，演唱、演奏者仍必须充分把握其乐曲的韵味后，才能较为准确地把握这种游移的音高。


对于一些起点音高或终点音高不定或不明确的奏法或唱法，如，在古琴谱和二胡谱中所常用的绰和注，大多是起点无定的。又如，在民间带有语言化意味的歌唱法中，很多是从本音急促地向上或向下滑到无定的终点。在五线谱和简谱记谱中，大多用滑音（）来标记，根据不同的情况有多种记法：


由较高处滑向本音：

由较低处滑向本音：

由本音向下滑，终点无定：


由本音向上滑，终点无定：

由较低处上滑后，急速下滑至本音：

由较高处下滑后，急速上滑至本音：

国际上也有通用的一些滑音符号，但常是用于起点音高或终点音高明确的滑音。

2. 时值

中国传统音乐中有许多音符的时值是不固定的，一方面，由于非均分律动的散板等的大量运用，带来了许多不固定的时值。例如，在简谱中常用 $| \) \ 0 \ (\ |$ 表示自由时值的休止。另一方面，在传统音乐中常见的弹性节奏，如橡皮筋、皮猴节奏等的音乐中，也产生了大量不固定的时值。同样，在五线谱和简谱中，要准确记录这些时值也是有困难的。例如，中国戏曲中特有的无定次反复记号，记为“”，在五线谱和简谱中都有运用。是指根据符号内的节奏，反复演奏到尽情为止。这种记号的运用往往使时值发生相应的变化，这在中国民间器乐中能充分表现游弋

有余的弹性节奏。如谢耿根据古曲改编的钢琴曲《霓裳羽衣舞》，音符按照前面所标示的节奏和时值自由弹奏，力度由弱到强继而由强到弱，速度由慢到快继而由快到慢，音乐的起伏犹如“橄榄型”，节奏类似橡皮筋的松紧伸缩。

15-6 改编钢琴曲《霓裳羽衣舞》



这种自由时值的反复也有其他的标记方法，如刘庄根据同名民间乐曲改编的钢琴曲《三六》。

例 15-7 改编钢琴曲《三六》



3. 节奏、节拍

民间音乐的节奏往往十分复杂，“整板”式的节奏不难记录，但“散板”性质的节奏，例如汉族民歌中的山歌，蒙古族民歌中的长调，戏曲、曲艺中的散板唱腔等，在节奏上都比较自由，节拍上的强弱交替也有多样变化，给记谱的准确性带来一定的难度。

为了表现这种长短、强弱不规则的板式，在简谱、五线谱中创用了“サ”的记法，这是从“散”字演变而来。为了更好地把握演唱演奏中的散板节奏，通常在重音之前加画虚线的小节线，或者把一个长乐句分为若干小句。在五线谱中，这种散板的节拍标记可参见谱例 15-6、谱例 15-7。在简谱中，有用“サ”记号的，也有用文字“散板”记写在乐曲开始处。

在现代乐理中，节拍表示相同时值的强拍和弱拍有规律地循环出现，一般强拍都在小节的第一拍上。“节奏”是指包括时值长短的比例关系及有周期的节拍运动等内容。中国传统音乐则常用“板”和“眼”来代表规律的节拍运动，其种类有一板一眼、一板三眼、有板无眼（流水板）、无板无眼（散板）、赠板等。例如一板一眼，相当于西方乐理中的 2 拍子，板位相当于强拍的位置，眼位相当于弱拍的位置，但只是位置相当，并不都意味着强弱规律的相当，板有时并不等于强拍。此外，还有实板、虚板、实眼、虚眼的区别。例如，典型的流水板大致相当于现代乐理中的一拍子，拍号可记作“ $\frac{1}{4}$ ”。流水板虽然是每拍都击板，但并不意味着每拍都是强声，也不意味着绝对都是 $\frac{1}{4}$ 拍子，根据不同情况采用不同的记法。①每拍都是强音的可记作“ $\frac{1}{4}$ ”，如板腔体戏曲音乐中的“垛板”、“快流水”等；②每拍打板，但不是每拍都用强音，而节拍有定（或是混合拍子）的，曲首用 $\frac{1}{4}$ 拍号，曲中依强弱区分小节，如使用“加板”的流水板；③每拍不打板，节拍有规律的，曲中依实际所表示的强弱区分小节，曲首标明与分节相当的拍号；④每拍不打板，曲调是混合拍子的，在变换拍子的地方标明新的拍号，曲中依强弱不规则地区分小节。

此外,中国民族音乐集成在简谱记谱规格中所规定的简谱拍号正确标记是: $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$,而不宜写成:4/4、2/4、1/4,但目前这两种写法都在使用。

4. 速度

五线谱和简谱中,速度标记绝大多数沿用意、德、法、英等文。但对于中国传统音乐中各种丰富的节拍速度,如慢板、中板、原板、流水、快板等,这些外文的速度标记常显得不够用。并且,这些外文术语中所用的快板、慢板等的意义,和中国民间音乐中所惯用的这些字的意义不太相同,因此,许多乐谱中常出现外文和中文两种标记混合使用的情况。如,记写较为普遍的“回原速、渐慢、渐强”等,沿用“a tempo”“rit.”“cresc.”,同时在乐谱中加入各种中文的提示,如“广板缓起”、“转慢作收”等。在戏曲中则要求用中文标记。

还有附加一些符号来表示速度标记的。如杨荫浏在记录阿炳的作品时,用箭头的符号(→)来表示速度变化的方向。当出现这一符号时,速度向着下一临近的速度符号改变,以免加快过多或不足。例如《龙船》第6段第一小节上有♩=92→的符号,第三小节上又有♩=104—126的符号,是指从第一小节每分钟92拍起,速度逐渐加快,至第三小节时约为每分钟104拍,并且向后又须逐渐加快。直至本段末尾每分钟约126拍为止。

(二)在中国器乐演奏和声乐演唱中,产生了许多新的技法符号,呈现出中西融合的特点。

1. 器乐演奏中产生的技法符号

艺术家们在发展民族器乐时“继承、借鉴、创新”,在历史的演变过程中,不断产生新的技法与表现手法,在记谱方面为了适应新的需要,创造了许多新的符号,这些符号不断地在实践中

被运用、完善。

(1) 从中国传统记谱法演变而来的记谱符号




是指用简谱、五线谱来记录中国传统乐器演奏的乐曲时，为尽可能真实地再现原曲，适应不同乐器的实际需要，从原有的传统乐谱（如古琴谱、工尺谱以及各种乐器的传统记谱法）引用某些记号，或经变化改造，用在简谱、五线谱之中。


以琵琶谱为例，其弦序符号、把位符号、左手指序符号、左右手指法符号的原有记谱符号，大多是借用古琴的减字符号而来的。如：左手指序符号的旧谱用“中”表示中指按音，“夕”表示无名指按音；右手指法的旧谱符号“卜”——摘；左手指法的旧谱符号“丁、立”——打、撞等，都与古琴完全相同。现今通用的各种琵琶记谱符号吸收了五线谱和简谱的一些标记。


此外，还有：月琴的吟“ㄣ”和古琴“吟”的符号一样，是用拨子弹弦后，左手在按音位上来回摇动，使余音波动。笛子和唢呐的打音（极快的下方音加花）“丁”字也是从古琴的减字谱中的“丁”而来。二胡空弦记做空的部首“ㄣ”；抛弓记号“九”，是抛的减写；左手指向里的“勾弦”沿用古琴的减字谱记法“勾”。符号为“勾”的还有扬琴、板胡的勾弦。























(2) 器乐之间的相互借鉴所产生的新的记谱符号

①中国不同传统民族乐器之间在演奏技法和记谱法上的相互借鉴。乐曲中的各种移植和改编现象（如根据古琴曲改编为古筝曲等），这些都必然产生许多新的记谱符号，并且，不同乐器标记不同。如：许多民族乐器借鉴古琴的吟、揉、绰、注等演奏技法，发展自身的演奏技法而产生的技法符号。借鉴古琴的“吟、揉”手法的有：二胡、高胡的揉弦即“吟”，记谱为“ㄣ”，左手按弦，时重时轻，匀称交互，所得之音，有似吟哦。琵琶的吟、揉记在音符下方为“◆”，是左手在音位上按弦后，手指左右摆


动,使余音波动。柳琴的吟标记为“”,是手指按住音位并摇动,使余音波动。扬琴的“吟”记为“”又称压或揉,是一竹击弦,同时另一手在一边揉动此弦,发出吟音。古筝的“揉”记为“”。这些非常相近的“吟、揉”的手法是符合中国弹弦乐器的特点的。

借鉴古琴的“绰、注”的有:二胡的上滑音即“绰”,下滑音即“注”。琵琶的绰、注记为“”,由低音滑向高音称“绰”,由高音滑向低音的称“注”,右手未标明指法的为“虚绰”、“虚注”等等。

借鉴古琴的右手指法“打”的有琵琶左手指法,符号为“丁”,用左手指尖打击音位发音。柳琴的“打”标记为“”。

古筝的“托、劈、抹、挑、勾、剔、揉、撮、打弦”等技法更是从古琴的技法中演化而来的,托——大指向外弹弦,劈——大指向内弹弦,抹——食指向内弹弦,挑——食指向外弹弦,勾——中指向内弹弦,剔——中指向外弹弦,撮——同时用“托、勾”得双音的和音弹奏法。传统的记谱法多用汉字记录,现今标记为“、、、、、、、、、、、、、、、、、、、、、、、、

均为一弓，无弧线者，每音一弓，此亦仿 Violin 谱也。”^②顿音记号为“·”，简谱记为“▼”。颤音记号用西洋的记法“tr.”，泛音标记用“o”。空弦小提琴用0，因0与中眼记号相混，故改作“○”。“内”为内弦，“外”为外弦。还有指法符号等，也都是仿照小提琴的记谱法而来的。二胡指法符号：简谱用“一、二、三、四”，一表示食指，二表示中指，三表示无名指，四表示小指。因阿拉伯数字容易与简谱乐谱混淆，五线谱用“1、2、3、4”，也有用“一、二、三、四”。

③在西洋乐器演奏中为适应中国音乐创用新技法而产生的符号。如：小提琴协奏曲《梁祝》，其旋律以越剧音调为基础，具有浓郁的民族风味，为了准确地表现这一乐曲的风格特点，在改编时，借鉴二胡等民族乐器的多种技法以及民间戏曲音乐的音乐语汇特点，产生了多种新的记谱符号。如：仅滑指就有三类，第一类是在半音范围内的滑指，有半音来回滑指——又称抹音，原是二胡上的指法，有快慢两种，是在原来的位置上，手指往后移动半音又重新回到原位，《梁祝》采用慢速抹音（记号)表达哭泣的情绪。^③


例 15-8 小提琴协奏曲《梁祝》片段



半音上行慢进滑指，与地方戏曲的音乐语言相结合而形成的一种特殊演奏手法，富有强烈的艺术感染力。在二胡中通常称为“上回转滑音”。《梁祝》中运用这种独特手法来表现悲痛的情绪。

例 15-9



第二类是小三度音程内的同指滑指，它与民间戏曲和器乐演奏手法有着密切的关系，不同的手法可以表达不同的情感，有小三度上行、下行、来回慢进滑指三种。慢进滑指都记为“”，二胡中通常称为“上滑音、下滑音、连线滑音”，它使旋律的圆润性分外突出，更接近民间戏曲的演唱，具有特别浓厚的民族风格。

例 15-10

小三度上行慢进滑指：





小三度下行慢进滑指：







小三度来回慢进滑指：






第三类是大距离滑指。记号为：上行下行，这是二胡、坠子等民间器乐演奏中常用的手法，与戏曲唱腔有密切联系。

例 15-11











此外，在《梁祝》总谱中大提琴声部的 Pizz. 记号中，“”表示从高音向低音拨弦；“”表示从低音向高音拨弦。这是借用琵琶右手指法“临”和“挂”的技法和符号，产生类似琶

音的效果。在中国风格的钢琴曲、大提琴曲、小提琴曲中，类似这样的记号也时常被运用。外国钢琴作品中向上的琶音不需带箭头的“”，而是“”，向下的琶音则通常用具体的小音符写出。而在中国钢琴曲中这种下行的琶音经常被运用到模仿古琴、古筝或琵琶等的演奏技法和音响特点，从而使作品具有浓郁的民族风格特点，标记也是“”。如黎英海创作的钢琴改编曲《夕阳箫鼓》。








例 15-12 钢琴改编曲《夕阳箫鼓》片段




(3) 器乐音乐自身的发展而形成的独特的记谱方式

①演奏者根据乐器的自身特点所独创的新的记谱符号。如：笛子的碎吐符号“”，碎吐是山东已故著名笛子演奏家赵仁玉先生创造的一种独特技巧。碎吐是在双吐的基础上加快吐音速度，吐出的音比双吐更密集。类似二胡的抖弓、三弦的滚奏。又如东北扬琴学派创始人赵殿学在 1920 年前后，创编扬琴独奏曲《苏武牧羊》时，在传统扬琴的演奏基础上，创造性地借鉴运用了古筝的吟揉手法，发明了颤竹（左颤竹记为 、右颤竹记为 ）及颤竹滑音技法（记为 、）。河南古筝流派的代表人物曹东扶新创的拇摇指、游摇，标记为“、”。拇摇指是大指连续向里、向外快速拨弦，他的摇指都带有一个较强劲的音头。游摇是大指从近筝柱处逐渐摇向靠右前梁处。河南古筝流派还特有一种指法“踢”记为“”，大、中指同时向外拨弦，得

双音，它比勾更强劲有力，常以的形式出现，在河南筝派中，称“倒踢正打”。

②同一器乐不同的流派会产生不同的记谱方式，同一流派中不同传人记谱方式也不同。例如：河南筝派中，曹东扶和王省吾两位传人所用的记谱符号“托、劈”的写法不同，曹东扶记为“ㄥ、ㄣ”，王省吾记为“ㄣ、ㄣ”。揉音的记法不相同，在实际的演奏中效果也不尽相同，曹东扶为“”，王省吾为“”。任清志的摇指“”与曹正及其他传人的也不同，曹正的摇指记为“”。在上滑音、下滑音的记法上，任清志与曹正的记法不相同，也与其他传人不同，任清志的记为“”，曹正的记为“”，王省吾的记为“ $2^{\frac{3}{2}} 5^{\frac{6}{5}}$ 或、 $\frac{3}{2} 5^{\frac{6}{5}} \frac{1}{2} \frac{3}{2} \frac{1}{2} \frac{6}{5}$ ”。再如，同样是颤音的标记，任清志与曹东扶、王省吾在演奏上的规定和效果又不同，任清志的颤音是快速的揉动，记为“”，是一种力量更大的揉颤，相同的记号在其他传人中表示的是较为轻微的撩动。

山东筝派传人赵玉斋和高自成的颤音记号中，大颤音（重颤音）是“”，与之相同的记号在河南筝派曹东扶的演奏记法中为小颤音。类似这样的例子是举不胜举，可以说几乎达到了有多少演奏者就有多少种不同（但很相近）的记谱方式。



2. 声乐演唱中产生的技法符号

中国的民歌和曲艺、戏曲的唱腔都具有浓郁的地方色彩，演唱风格多样，在记谱法中，也用了许多技法符号来表现这些特点。声乐的五线谱和简谱的记谱在中国的演变和创新主要集中在：如何把各民族各地域人民在民歌、戏曲、曲艺等歌唱体裁的板式、调门、音高、节奏等，结合五线谱和简谱的特点，较为准

确地记录下来。尤其是戏曲、曲艺等各种民间曲调的润腔标记。

(1) 装饰音和润腔标记

装饰音的标记在民歌和戏曲声腔中显得尤为重要。很多时候，它们是旋律音的一部分，如何科学地记录这些装饰性的旋律音，是体现曲调特殊音乐风格的重要方面。民歌、戏曲、曲艺等的许多润腔技法也都是通过各种装饰音标记来体现的。许多音乐工作者常运用各种装饰音和润腔符号，力求在谱面上反映出这些“音外之音”的装饰和润腔。常用的记号有：前倚音、后倚音、上波音、下波音、滑音、颤音等。




滑音的使用，种类丰富，各有特色，标记也不尽相同。有“”“”等。上滑音大致有音前和音后两种。下滑音既有记写在音前和音后的，也有记写在音符上方的。

例 15-13 《上去高山望平川》（花儿·河州令）



(呀)，平 川 里 (哎) 有 一 朵 (子) 牡(呀)丹。

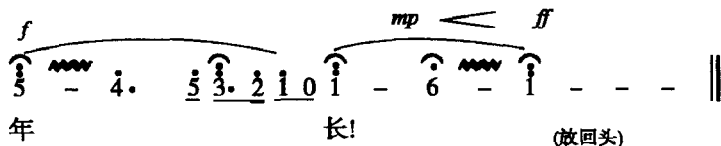
(呀)，摘 不 到 (哎) 手 里 是 (呀) 枉(呀)然。

波音记号的使用也较多。在戏曲中，为了表现戏曲特有的润腔效果，在一个长音上也出现两个波音记号连在一起记谱，意为音高连续两次的波动，如“”。但要注意的是，在西方音乐中，波音的上方助音或下方助音往往是该乐曲的调式中的音，如果需要升高和降低其助音，则在其波音记号的上方和下方加上相应的升或降记号。如以大小调式体系音调写成的乐曲，F大调的作品中的实际演奏演唱就是。而在中国传统音乐

中，绝不能把所有带波音的音简单地理解成都是大小调体系中的波音。其助音与主要音之间既有可能是全音关系，也有可能是半音关系，更有可能是微分音的关系。这些助音的音高要根据不同

的地域、流派、风格韵味进行把握。其他的装饰音和润腔标记的具体运用也是如此。

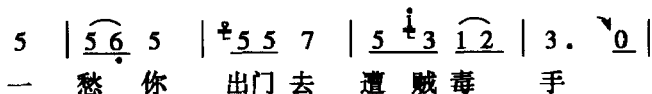
例 15-14 京剧《智取威虎山》选段“管叫山河换新装”



颤音的记法既有“tr.”，也有“tr. ~~~~”，当需要将其上方助音升高或降低时则在颤音符号的上方（或右边）加一个升降符号。例如： tr^\flat 、 tr^\sharp 。

喷口夺字记号“ ㄅ ”是戏曲音乐中特有的记号，即唱时稍微停顿一下。

例 15-15 豫剧



(2) 假音唱法的标记问题

假音唱法的标记在中外记谱法上尚无一个统一的规定，从目前的情况看来仍无法统一。1983年8月，中国民间歌曲集成在北京召开的全国编委会第二次会议上，编委们根据湖北、山西两个卷本的民歌集成曾使用过的四种假声标记法（即“+”、“ \diamond ”、“0”及注明“假声唱法”）作出了规定：如整首民歌均用假声唱法，可在歌谱第一行上方开始处标明假声唱法字样；如仅局部采用假声，则在该音符上方标以自然泛音记号“o”，并要求各省（市、自治区）卷应统一。但在1986年10月，中国民族音乐集成总编辑部根据1980年以来文化部和中國音协从全国各地征集的《中国各民族民歌选集》中的大量稿件中选出五百余首编辑而

成的选集中，很多作品的假声演唱记号仍为“▼”，如下谱例。

例 15—16 《苗山春》片段



(3) 调式

①民歌记谱中常见的记录问题是用何种调式进行记录。五声音阶结构的歌曲，如《东方红》，既可以用徵调式来记谱，音阶为“5̣、6̣、1̣、2̣、3̣”，也可以用宫调式来记谱，音阶为“1̣、2̣、4̣、5̣、6̣”。虽然实际听起来音高没有变化，但不同的记谱方式，表示不同的调式，意义也就不同。

例 15—17 《东方红》

应记成： 5 5̣ 6̣ | 2 — | 1 1̣ 6̣ | 2 — |

不应记成： 1̣ 1̣ 2̣ | 5 — | 4 4̣ 2̣ | 5 — |

特殊结构的五声、七声音阶，离调部分或已成习惯的唱法例外。这只要参照当地的其他民歌调性特点来记录。

②在民歌的记录中增加“音列（终止音）”标记的方法，不仅便于演唱者了解该民歌的音域，还能有助于研究者领悟该民歌的音调特点和风格概貌。如湖北民歌《车水情歌》在乐谱的右上角标出的音列：“1 (2) [̣]3 [̣]5 6 [̣]7 1̣ 2̣ 3̣”，山西民歌《梦梦》的音列：“4 (5) 6̣ [̣]7 1̣ 3̣ 5̣ 1̣”。这两个“音列（终止音）”的标出，不仅能较为直观地体现它们的音调特色、不同调性的渗透、调性的复合情况等，也能引起研究者及演唱者的关注和兴趣，具有较强的资料价值和实际意义。

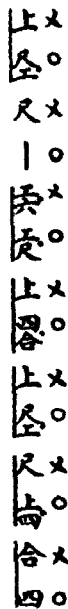
二、五线谱和简谱对中国传统音乐记谱法的影响

自从有了工尺谱以后，千百年来，工尺谱一直在中国民间被用作记录音乐的主要手段，在音乐发展过程中曾产生过广泛而重要的作用。当五线谱和简谱传入中国、并在中国得以广泛使用时，五线谱和简谱对工尺谱这种传统的记谱法也产生了一定的影响。例如，李提摩太夫妇于1883年所创的《小诗谱》，是一部工尺谱体系的乐理和视唱教材。是在中国工尺谱的字符和板眼基础上，吸取西洋音乐谱式的一些记谱方式和符号改进而成的工尺谱系统。改进后的工尺谱在记谱方式上特别是在节奏方面，已具有与西洋音乐相同的简谱功能，是西洋音乐影响中国音乐在记谱法方面的一个例子。关于谱式中的时值，该书的“凡例”这样规定：“工尺中以一为加唱一拍，以一——为加唱二拍，余可类推。以·为一拍分两半，以一——·为加唱半拍，以，为半拍又分两半，以”为为一拍分三分，以；为上四分之三下四分之一。若有板眼而无工尺字，皆息声不唱。”^⑮

例15—18（右图）为《小诗谱》中的“调”部分的第1首。录自五台山的佛教音乐曲调。

在近代，以刘天华、李荣寿为代表的音乐家对各地民歌的收集整理，以及对戏曲、民间器乐曲的记谱、译谱等方面的工作，也引发了关于改进工尺谱记谱的探讨。刘天华不但在他的艺术实践中大力推广使用五线谱，而且对工尺谱也略加作了改进“管色字谱的左方，加上的许多直线，是用以表示时间的长短的。因为要它易于了解而省些麻烦，所以完全仿造简谱的方法写的，不过把它改横为直罢了。”^⑯

在中国使用五线谱和简谱的过程中，曾有许多人感



到这两种记谱法存在各种不足之处,对记谱法提出了种种改进设想和改革尝试。如:孔鹏宇的“两线记谱法”、张民的“数字式十二音记谱法”、吴道恭的“六线谱”等。有的设想只是简单地把两者的优点加以结合,也有的设想有一定的个人独到见解,但这些都受到各种局限,只是昙花一现,未能普及。

五线谱和简谱在我国传统音乐活动的广泛使用过程中,虽然根据实际的需要出现了各种各样的演变,许多音乐工作者也作了一些有益的实验,但如何记谱才能更好地体现出中国传统音乐的面貌和独特的风格特色,却还有继续探索的余地。目前,五线谱和简谱记谱上存在的、有待解决的问题有:


1. 需进一步完善民歌中的拍号和传统音乐中板眼的记录。

民歌中的自由节拍不应简单地套入 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{4}{4}$ 拍中。在琴曲的打谱中,一个旷日持久的问题是如何相对全面、准确地记录琴乐的节奏问题。琴乐的节奏相当自由,充满不规则的拍速变换现象,笼统地以散板和跌宕等传统术语标识,还不能完全准确表达琴曲的意蕴。

2. 音高问题。如何准确记录音高的细致变化,虽然有用箭头在音符上方标的微分音记法,但如何记录才能尽可能准确地反映出民间音乐的韵味和原貌是值得认真思考的。例如,五线谱对琴乐腔韵中的滑音及微分音方面的描述乏力。五线谱和简谱在反映琴曲的绝对音高上仍存在缺陷。

3. 民族器乐的记谱方式太多,相同的符号在不同的乐器中表现不同的技法,外形非常相近然而又不尽相同的技法符号也很多。如相同的滑音标记“”,在笛子、唢呐、管子、三弦、古筝、扬琴等乐器表示不同的技法。在笛子、唢呐、古筝、管子等乐器中表示滑音,在笙中表示抹音,扬琴中表示上滑颤、下滑

颤，“ㄣ”在唢呐中还表示气吐音。“ㄣ”在古筝中表示打弦。同样是滑音标记，有直线的、弧线的等多种写法，不同的记法又表示不同的技法。如：二胡的滑音中连线滑音和上回转滑音记号完全相同，都是“ㄣ、ㄣ”。上滑音、下滑音记法既可用直线又可用弧线。在五线谱中两个音高距离较远的音之间，弧线的上滑音、下滑音符号很容易和上回转滑音、下回转滑音混淆。在琵琶、柳琴、阮等乐器演奏记号中，“ㄣ”还表示左手的推、拉，即按弦后，向右推进或向左拉出，使弦音增高。

笛子中的揉音也是标记为“ㄣ”，和回转滑音非常接近，但实际效果是上滑和下滑紧密结合起来迅速地连续循环滑动。如  一，奏成 13131 1。此外，“ㄣ”在二胡中表示颤弓，在笛子中表示碎吐，在琵琶和阮中表示滚。

种类过于繁多的记谱符号虽然能够更细致地表现不同乐器的各种演奏技法，然而符号的不统一、不规范也必然影响到民族器乐的大规模普及和交流。

4. 打击乐的记谱法非常多且混乱。20 世纪的音乐创作中，打击乐器的潜能得到了最大限度的挖掘，乐器范围的拓展，带来了复杂而难以统一规范的记谱法。同一种符号在不同作曲家那里用法不同，可以说，有多少作曲家就有多少新的演奏记谱法。我国由于幅员广大，各地所用的打击乐器不同，打击乐的记谱法非常丰富，但也很不统一。较常见的是传统的锣鼓经记谱法。锣鼓经是指一种可以记录或表示打击乐器演奏效果的简略的状声字记谱法。它所用的基本符号，是一些代表打击乐音响的状声字和某些代表休止的数字或虚字，可唱念，故也有叫“音谱”，但其中的状声字也因地而异。

以上的这些记谱法问题，在当今全球一体化的发展趋势中，

势必会影响到国内以及国际间的音乐文化交流。

总之,五线谱和简谱记谱法在中国传统音乐运用过程中的演进,一方面是以更适应于表达中国传统音乐的特点、再现其浓郁的民族风格和地方特征为出发点,另一方面对中国传统音乐记谱法也产生了一定的影响。这些都充分体现了中国对外来音乐文化的吸收和改造,是中西音乐文化交融的必然结果。

注释:

①《中国大百科全书——音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社1989年版,第691页,北京。

②陶亚兵著《中西音乐交流史稿》,中国大百科全书出版社1994年版,第93页,北京。

③同上,第158~170页。

④《中国大百科全书——音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社1989年版,第307页,北京。

⑤缪天瑞主编《音乐百科词典》,人民音乐出版社1998年版,第289页,北京。

⑥以下3个表格是根据张前《中日音乐交流史》第362~363页的资料进一步整理。人民音乐出版社1999年版,北京。

⑦根据张静蔚编《学堂乐歌曲目索引》,中国音乐学院音乐学系1983年5月油印本;《中国音乐书谱志》,人民音乐出版社1984年版,北京。

⑧伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》,上海教育出版社1999年版,第105页,上海。

⑨以上资料分别摘自姚思源主编《中国当代学校音乐教育文献》,上海教育出版社1999年版,第267、270、289、297、304、315页,上海。

⑩童昕编著《现代记谱法教程》,湖南文艺出版社2003年版,长沙。

⑪《中国民族音乐集成文件资料汇编》第249页,中国民族音乐集成编辑办公室编,1986年,北京。

⑫转引自刘育和编《刘天华全集》(第二版),人民音乐出版社1998

年版，第183页，北京。

⑬ 何占豪、陈钢作曲：小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》之演奏说明，上海音乐出版社1991年版，第3~5页，上海。

⑭ 转引自：陶亚兵《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社1994年版，第166页，北京。

⑮ 转引自刘育和编《刘天华全集》（第二版），人民音乐出版社1998年版，第224页，北京。

第十六章

中国传统音乐记谱法特点

第一节 音高的定量与音值的定性

第二节 谱简腔繁与骨谱肉腔

……

第一节

音高的定量与音值的定性

在各种记谱法的表现形态中，通常都包含着音高、音值、音型、和音（或和弦）、乐器演奏法、强弱速度表情等音乐要素的表现。但是，由于中国传统音乐的织体是以单音性为主的，所以在其记谱法的表现形态中，主要表现的是音高、音值、乐器演奏法、强弱速度表情等音乐要素。

一般说来，中国传统音乐的记谱法，对于音高（或则绝对音高，或则相对音高）的表现是比较准确、精细的。也就是说，其音高是定量的。七弦琴的七条弦分别命名为宫、商、角、徵、羽、文、武，基本音高相当于 C、D、F、G、A、c、d，此为正调调弦法；此外，慢角调为 C、D、E、G、A、c、d，蕤宾调为 C、D、F、G、 \flat B、c、d，慢宫调为 B \flat 、D、E、G、A、B、d，清商调为 C、 \flat E、F、G、 \flat B、c、 \flat e，慢商调为 C、C、F、G、A、c、d，黄钟宫调为 \flat B \flat 、D、F、G、 \flat B、c、d；再加上 13 个徽位，可以很准确地发出 12 律的各种音高，甚至于发出各种微分音的音高。律吕谱用的是十二律中的各律的律名来记谱，各谱字的绝对音高与律高完全等同。宫商谱记写的是宫商角中徵羽变各宫商谱字之间的音程关系，各谱字的相对音高甚为明了。民间工尺谱，虽然其凡、乙音高有上、下之别，但各乐种艺人在实践中有约定俗成的规矩，在何种情况下用上凡、上乙，在何种情况

下用下凡、下乙，上、尺、工、凡、六、五、乙各谱字之间的相对音程是明确的。在许多乐种中，与笛子的定调法相结合在一起，各工尺谱字还有固定音高的意义。福建南音的乐谱谱字既与琵琶的按指位相对应，又有固定的音高。如：基本谱字中，𪛗为 d，𪛖为 e，低电为 g，下为 a，×为 c¹，工为 d¹，六为 e¹，中电为 g¹，乙为 a¹，等。西安鼓乐谱的谱字均有固定音高，厶为 c¹，マ为 d¹，丶为 e¹，勺为 f¹，人为[♯]f¹，丨为[♯]g¹，八为 a¹ 等。北京音乐的谱字也有固定音高，合为 f¹，四为 g¹，乙为 a¹，上为^bb¹，勾为 b¹，尺为 c²，工为 d²，凡为^be²。潮州音乐二四谱表示了音高的相对关系，如：二为 sol，轻三为 la，重三为^bsi，四为 do，五为 re，轻六为 mi，重六为 fa，七为 sol，八为 la。

以上这种音高定量的记谱特点，与中国汉族语言属于声调语言及乐音的带腔性有关。即：中国汉族语言的声调具有影响字义的作用，所以，与之相适应的乐音往往在音过程中，具有音高、音色、音强的变化。如：汉语普通话的四声，往往形成以下旋律音调：

例 16-1





对于这种与语言声调相适应的旋律音调和“音过程”中的音色、力度变化，在中国传统音乐的许多乐谱中都有自身的记录方法。如：在七弦琴的文字谱和减字谱中，除了前曾述及的弦序音高及其在不同调弦法中的变化之外，还通过对“弦次”与“徽分”交汇点的简略示意，来标示出比半音更为细致的“微分音”的准确高度；运用右手的双牵、半扶、托劈、勾挑、打摘，左手的泛按、吟猱、绰注等演奏手法，来标示出“音过程”、音色变

化和力度变化。在琵琶谱中，用弹、挑、摇指、擘、提、勾、搭、拂、扫、轮、吟、揉、带、擞、打、煞弦、绞弦等手法，来表现音高、力度、音色的变化。在昆腔等声乐曲中，还讲求唱腔工尺谱字与唱词语言四声相吻合，正如王季烈在《螭庐曲谈·卷三·论曲谱》“第三章 论四声阴阳与腔格之关系”中指出的：“同一曲牌之曲，而宫谱彼此歧异，不能一致者，因其曲中各字之四声阴阳，彼此不同故也，故分别四声阴阳，为制谱者最要之事。”还对四声各字之腔格作了阐述，指出：“平声之腔格，以平为主，但阳平声则第一腔稍低，第二腔稍高，如合四、或上尺，或尺工，皆属阳平声之腔格。至阴平声，则用四字，或尺字，或工字可矣，然腔之稍长者，则须用四上四，或尺工尺，或工六工。上声之腔格，为自低而高，如工合四，或四上尺，或尺工六。……上声腔格，有时用一特殊之音，名曰顿音，即第二腔落下，而第三四腔复向上是也，如合工合四、尺上工六。……去声之唱法，以远送为主，故其腔格为自高而低，适与上声相反，如：仄仕五六，或五六工尺，或尺上四合，皆去声字之腔格也。……入声腔格，全与平声无异，阴入如阴平，阳入如阳平，无待赘论，读则有人，唱则无人。”并且指出：“以上所举，皆为谱南曲之腔格，至北曲之腔格，颇有与此相异者。”^①由此更进一步证明由于南北方言的不同、音乐审美观的差异，所以引起唱腔腔格（旋律音调）的变化和差别。


在乐音时值方面，中国传统音乐的记谱法中，定量原则没有得到充分重视，而多以定性的观念来标示乐音或音过程的时值尺度。例如：七弦琴，现存唯一的文字谱《碣石调·幽兰》和其他数量众多的减字谱，就像中国的古文很多都没有标点一样，这些琴谱也没有注明乐句与乐句之间的明确分句和节奏、板眼记号，仅在右、左手指的演奏手法中，隐含着固定的节奏型。右手指法


声，其节奏型是 ；背锁是在同一条弦上用剔、

抹、挑连弹三声，节奏型为；短锁是在同一弦上先抹、勾，

然后剔、抹、挑，共五声，节奏型为 ；长锁是在同一

根弦上先抹、挑、抹、勾，后剔、抹、挑，共七声，节奏型为：

; 双弹是在按音和散音为同一音的

两条弦上先剔后挑，弹出两个同音高的乐音，节奏型为；掐

撮三声，是用左手名指按弦，大指在上一音拉掐起，右手在两协

和音的弦上弹撮，左手大指再掐入一声，挑出一声，右手再撮，

先三声后五声，共弹八声，其节奏型为：

; 打圆是在两根协和音的弦


上,用挑和勾弹出两头慢中间快的七声,节奏型为:


 历是用

食指连挑数根弦，节奏型为：；滚拂是滚和拂两种指

法的连用，滚为名指用摘从第七弦弹向第二或一弦，拂为食指用

抹第一弦弹向第六或七弦，节奏型为：

左手指法中，绰是滑音，从本位音左面半个音位的地方滑到本位音，节奏型为，速度记号，也是在起承转合的慢、快、慢相对

时值架构下进行的速度变化，其中，少息是在出音之后，稍为停顿再弹下一声，约为一个四分音符的音值；急是急弹；缓是慢

弹；慢是慢弹；紧是紧弹；散起是入调前引子的乐段作自由节奏

的慢板弹奏；入慢，通常在乐曲合的部分于快板后回复慢速的弹

奏；跌宕弹，通常亦在乐曲末段作自由节奏的弹奏。以上的速度

符号及名词均没有注明明确的音符时值，所有速度要求均是相对

性而非绝对性的^②。

福建南音记谱法中，用撩拍记号来标记拍子。“拍”为强拍，与戏曲音乐“板”的意义相同；“撩”为弱拍，与戏曲音乐的“眼”相类似，有七撩拍，记作。、、、L、、、，三撩拍，记作。、、、，一二拍，记作。。，叠拍，记作。。，除此之外，乐音的节奏是与南音琵琶的弹奏指法合在一起记写的。包括撻指类、点挑去倒类、甲线类、落指类、装饰性指法类等。撻指类，有全撻、点撻、抢撻、贯撻等。全撻，右手食指与拇指连续点挑，由重而轻，自缓而急，最后一点成为箫、弦及唱声的开始；点撻，先由食指一点，再撻，箫、弦及歌者随之奏唱；抢撻，快撻半拍；贯撻，在一拍时间内食指与拇指一点一挑再一点一挑，共奏四音。

点、挑、去倒类。点：食指顺势弹下，时值半拍，若遇分指记号则为一拍；挑：以拇指挑弦，时值半拍。若遇分指记号则为一拍；去倒：食指点下，拇指挑起，时值一拍；紧去倒：与“去倒”相同而快一倍，时值半拍；分指：食指点后，拇指慢挑，时值较“去倒”增一倍；战指：食指与拇指慢点、挑各一下，时值为一拍，最后点一下，时值半拍。

颠指：与战指略同而快一倍；采指：即双“紧去倒”，时值一拍；半跳：食指先点一下，时值半拍，再于半拍时值内一点一挑，合为一拍；全跳：食指先点一下，时值半拍，再于半拍时值内一点一挑，最后食指再点一下，时值半拍；剪指：食指急点，拇指急挑，时值半拍。

甲线：甲线为本音的低八度音，除子线“乙”音的甲线用食指二线“下”音外，余皆以拇指甲三线或四线的低八度音，弹奏时以拇指压弦成音。甲线尚有多种变化形式。紧甲线，与甲线相同而快一倍；接声：用于箫弦，歌唱时，发出第一音后，休止半拍，第二三音相连合为三拍；直贯：与接声法相同，但第一音之

后不作休止而三音连贯；钩甲：食指钩起，拇指甲下，常用于“谱”中。

落指：亦称“抡指”，有快落指、慢落指之分。快落指：由右手之小指起始，无名指、中指、食指顺次轮落四音，至食指后急用拇指挑起，共五个音占时半拍；慢落指：奏法与快落指同，唯速度较慢，每点明显分开。

装饰性指法：即弹奏装饰音的指法。有：单打×，双打×、抹六、半凡、全凡等。单打×：以左手食指先按定贝×，无名指按全×，俟右手食指点过一下，左手用无名指紧抓三下，时值一拍；双打×：以左手食指先按定贝×，无名指按全×，俟右手食指点过一下，无名指先抓一下，食指再点一下，无名指连抓三下，合为二拍；抹六：左手食指按“六”，无名指按“颀”，俟右手食指点过，左手无名指抓音，时值半拍；半凡：食指点下，拇指挑起，两音相连，时值半拍，但第一音必须较原音低一级；全凡：右手食指向下弹一下，时值半拍，续之以拇指向上、食指向下各急弹一下共合半拍，最后拇指上挑一下一指，共弹四下，时值二拍，但第三音必须比原音低一级。

减半：记号“、”，谱中无论何种弹奏法，若附以减半记号，均加速一倍。

由上可见，南音琵琶指法中以点、挑、去倒、撻指、甲线、抡指为基础，并形成主要节奏音型。^③

中国传统记谱法中的音值定性的特征，既与汉语是声调语言而同重音语言具有不同的特点有关，又与儒家思想强调社会人伦的克己平衡相连，还与道家思想追求超然物外、象外之象紧相联系。

如果说，以英语为代表的重音语言和以汉语为代表的声调语言，是世界语言中具有典型意义的两种语言的话，那么，由于重

音语言强调轻重的循环，所以，对音乐要素中的节拍节奏尤为重视，甚为突出强弱的均匀出现。与此相对的声调语言，在强调音过程中的音高、音色、音强变化的同时，其强弱变化是弹性的，板与字的同步时位关系，并不能使这一循环中的字变为重音，因字调而产生的腔也不因板眼的均匀出现而变得强弱相推。板眼并非强弱信号的界标，它对旋律的钳制程度被语言声调现象弱化了。正如古文没有标点一样，乐句与乐句之间没有明确的分句和节奏标示，也就成为正常的现象。因此，在运用演奏手法记写“音过程”的音高、音色、音强变化的同时，也运用手法记号来标记带有明显写意性质的节奏型，正如中国水墨画不必将自然中的一草一木亭台楼阁都精确地按照透视方法重现于画面一样，在中国传统音乐的乐谱中，也不讲求刻板精微的将所有乐音的时值一丝不苟地重现于纸面。明代朱权《神奇秘谱》载：“上卷太古神品一十六曲乃太古之操，昔人不传之秘，故无点句，达者得之，是以琴道之来传曲不传谱，不传句，故嵇康终其身而不传，伯牙绝其弦而不鼓，是琴不妄传以示非人故也。”^④此处的传曲不传谱应当指的是不传“详谱”，琴谱只作备忘，供琴人专用，故不在琴谱上加板眼、点句逗，形成琴谱不传句的习惯。但是，有心于琴学的人，或因袭师承，或以己之体会，得知琴曲的板眼，体悟其句逗安排。所谓“达者得之”。在这种音值定性的特点形成过程中无论是儒家思想，或者是道家思想，都从各自的不同方面起着影响作用。儒家主张中庸之道，提倡中和之美的美学观，强调社会人伦的克己平衡，行为的循规蹈矩，这就从文化心理的角度对节奏的平衡起着重要的作用。因此，讲求基本节奏和记谱中的节奏型（一种基本节奏规范）的运用。而道家则强调超然物外，追求象外之象，对心理节奏的流散飘逸起着重要的作用。因此，使中国音乐的节奏，在大致框架稳定的基础上，有许多弹性

回旋的自由，而记谱法中的定性观念正为此留下了充分的余地。儒道两种思想的相互作用，形成了中国传统音乐独特的节奏思维方式和记录形态，使中国传统音乐的节奏有某种持衡的量，但又不在于其尺度概念，而更侧重于节奏的气韵。它不是立足于生理机制上的功能性的强弱律动，而是立足于心理上的、情感性的优美韵律，使中国传统乐谱以音高定量、音值定性，来记录音调旋律的连绵不断和娓娓相衔。节奏节拍的弹性伸缩和气韵生动，形成了中国传统音乐记谱法的鲜明特点。

第二节

谱简腔繁与骨谱肉腔

谱简腔繁与骨谱肉腔，是中国传统音乐记谱法中，腔谱关系特点的一个问题的两种说法。意即：在中国传统音乐记谱法中，往往用较为简略的方式来记谱，但是在演奏过程中却装饰精巧、繁音倍出，因此称为“谱简腔繁”。在福建南音中，由于乐谱只记琵琶音位和演奏手法，标示的是旋律的骨干音，而在实际演唱过程中，演唱者可以而且应当作润腔装饰和即兴发挥，所以其琵琶谱叫做“指骨”，即手指弹奏方法和骨干音，腔谱关系可以称作“骨谱肉腔”。乐谱记录骨干音框架，就像人的骨骼架子一样，唱腔圆润丰富，就像是丰满得当、结构匀称、有血有肉的躯体。如本书第七章例7—23所引福建南音《山险峻》的开头，唱腔常用十六分音符，旋律多装饰性进行，回绕曲折；琵琶“指骨”则

多用八分音符和四分音符，偶尔出现十六分音符，记录旋律的骨干音。乐谱与唱腔之间形成“骨谱肉腔”的关系。

据李石根先生的研究^⑤，包括西安鼓乐在内的西安地区民间音乐中，有本腔与彩腔之分。本腔是以谱字、记号、用语等组成的乐谱谱面所标示的旋律。人们常用“尺寸”来比喻，说明它是一种框架、规范。西安鼓乐谱谱面上标示的就是鼓乐的本腔。彩腔就是演唱、演奏时的即兴加花。在西安鼓乐中，读谱时的“哼哈”就属于彩腔。“哼哈”是在骨干音谱字的后面用虚词（如：啊、哎、哼、哈、耶、乃、噢、佛等），来带出谱面上所没有的经过音或装饰音。如《雁儿毛》，第一行是鼓乐谱的谱字，比较简单朴素；第二行是实际演奏的记录谱，比较流畅华丽；第三行是彩腔，就是“哼哈”的读谱法，用虚词来带出经过音、装饰音。这就是在掌握“尺寸”（本腔的基本规律）的基础上，进行即兴创造，演奏出优美动听的彩腔。

例 16-2

雁 儿 毛

（八拍鼓段）

鼓乐谱 尺调

译 谱

彩 腔

五 乙(耶) 五 伏 五 乙(耶) 五 哎

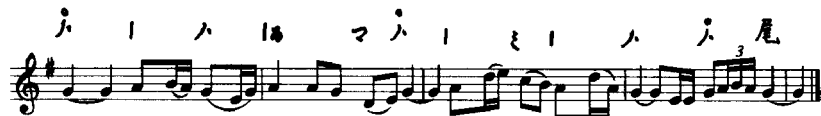
六 (哎) 工(哎) 尺 (哎) 工(哎嗨) 尺 工(哎嗨)



五(哦)乙五六(哎)五(哎嗨)工 六凡工 尺(哎)侃(哎)一(耶)



五 (哎嗨)工 六凡工尺 (哎)工 六凡工 五 (哎嗨)工 六凡工



尺(哎)工(哎)尺 工(哎嗨)四 尺 工(哎)六 工(哎)尺(哎)尺(哎)

西安鼓乐的哼哈，按谱面标示方式分为：有字哼哈和无字哼哈。有字哼哈，就是在谱面上明确标注了哼哈记号的；无字哼哈，是在谱面上没有标注哼哈记号，由读谱者根据自身理解而加上去的。按哼哈所带出来的旋律音特点，可以分为：经过音哼哈，重复音哼哈，装饰音哼哈，双音哼哈等。并且因乐器而异，因人而异。在乐器中，起领奏作用的笛子演奏，虽然不能离开乐谱本腔的轨道，但是有必要发挥它的乐器性能特点，因此多作旋律的即兴加花；笙，却只能按照谱面，以长音演奏简单的旋律，产生所谓“绿叶扶红花”的效果。因人而异，就是由于各人的音乐审美观、即兴发挥能力的差异，所以形成哼哈效果的不同。有些人所韵的曲子，哼哈少些，简单朴实、顿挫鲜明；有些人所韵的曲子，哼哈多些，细腻缠绵、华彩多姿。一些修养高深的艺师还十分讲求恰到好处，留有余地。如著名艺师安来绪说：“教别人时，不要把曲儿念得过于花哨，一是教的人太费劲，学的人也

不容易记住；二是要给徒弟留有余地。”因此，即使是师徒之间也形成不同的哼哈、彩腔。下面是安来绪和他的徒弟何维新所传谱的《十拍》。其中，安来绪的传谱较为朴实，给徒弟留下较多的余地，何维新的传谱华丽而多装饰。

例 16-3

十 拍

(耍曲)

六调

安来绪传谱

何维新传谱

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

在京音乐乐谱中，也同样只记乐曲的主要旋律骨干，但在实际演奏时，出现各种独特的装饰音，远非谱字中所记的骨干音可以表现。潘怀素在《从古今乐谱论龟兹乐影响下的民族音乐》中指出：“京音乐的谱，有全国今所少见的格式。谱中只有乐曲的主腔旋律。演奏起来，则繁声傍出之多，正如白居易诗所形容的：细丝碎竹徒纷纷，宫调一声雄出群。众音规缕不落道，有如部伍随将军。”^⑥白居易的诗原本是对薛阳陶吹笙箎的赞誉，唯其声于众乐之中独居主导，犹如将军之率部伍。潘怀素用该诗来比喻京音乐之乐谱，只记骨干音（主腔旋律），谱面上：“但见将军，不见部伍，及至行军对阵，则部伍骤齐，拥附将军，各不失道，并若血之充肉，而肉之牝骨也。”^⑦读者可参考《千秋岁》（片段），对比京音乐乐谱谱面所记骨干音与实际演奏之加花装饰旋律。^⑧

关于古籍记载的腔、谱关系，在任二北先生《唐声诗》中有许多精辟论述^⑨。这些论述大致可作如下归纳。其一，对《仪礼经传通解》中的《风雅十二诗谱》，他在引用朱熹的观点之后，指出：“盖古乐所谓一字一律，亦仅限于谱之体如此，并不限于声之用为然。谱中之律有主无从，见将帅，未见士卒。及临乐与歌，必然有所增益。”其二，《乐府大全》中“所传数调皆俗乐耳。其旁谱所以皆简作一字一声者，殆因主编人笃于古制，以雅被俗，每曲但示主腔与正板而已；若详具细腔、赠板之全声，转成乐工歌伎之掌中珍秘，不轻示人。师徒之间，甚且全凭口授熟记，不落书面。”其三，在进一步论述了姜白石歌曲谱及宋人词谱之后的结论是：“综上所述，自唐人托始于西周之诗乐，迄南宋文人推演于词乐，资料虽尚未臻系统，而总趋向则已显然。即凡作一字一声之谱式者，无非出于封建统治者，或嗜古博雅之文人，与民间大众无涉，所限者莫不在形体表面，至运用时，并无

其事。自载籍稽之，勿论乐工非乐工，从未见载笃守‘一声’之限者，但载多方措置，务扩充‘一声’为多声而后快（声之骨干当仍在谱，所充者乃皮肉耳）。”其中乐谱“简作一字一声者……每曲但示主腔与正板而已”，唱奏时“必有所增益”，特别是“骨干在谱”、“充之皮肉”等，实际上就是我国现存古老传统乐种的“谱简声繁”情况的写照。

上述中国传统音乐记谱法的谱简腔繁和骨谱肉腔的特点，应当一方面与中国传统音乐“写意为主，写意中的写实”的美学原则有关，另一方面与中国传统音乐的口传心授的传承方式相联系。

写意原本是所有艺术的共同特征。然而，由于西方艺术中提倡写实，以模仿再现为主旨，所以，写意也就成了中国传统艺术（包括传统音乐）的一大特色。在形、神关系方面，主张以形写神，形神兼备；不求形似，而求神似；不似而似，变实未变。在意、象关系方面，主张立象以尽意，意以象尽、象以言著，得意在忘象、得象在忘言，但识琴中趣、何劳弦上声。立美则提倡写意为主，写意中的写实。审美则推崇“观、味、悟”。

与中国传统艺术的其他门类一样，在中国传统音乐的创作中，十分重视以“法”写“意”，此“法”即“程式”，即立一定规式以为“法”，用程式来写意。在中国传统音乐中，最能代表其特点的程式是古典戏曲音乐中的程式。首先是声腔、曲牌，它们作为一定的旋律框架，具有某种概括性的风格、感情的类型化特征。其次是角色行当，把需要表现的千千万万数不尽的人物，按其性别、职业、社会地位、品性举止归纳为生、旦、净、末、丑五大类。在此基础上继续细分：生分为老生、武生、小生，老生又分文老生、武老生，小生又分文小生、武小生、穷小生；旦分正旦（青衣）、闺门旦、神仙旦、武旦、花旦、彩旦、老旦；

净分大花脸（正净）、二花脸（武净）、白脸；未有带髯髯的、带白髯的；丑包括文丑、武丑、小丑。各种行当有不同的发声方法、音色、音域、行腔、润腔方法，在唱腔方面，体现了人物的类型化特征。再次，就是在细致分型的基础上，针对具体角色进行具体分析、处理，如林冲、燕青、武松虽然都是武生，但性格不同，所以，其唱腔处理也有差别，林冲乃武中带文，燕青乃武中带秀，武松则武中带狠。进而，还需根据人物性格、感情发展的不同阶段、不同层次，运用不同的板式、行腔，设计不同的唱段、唱句，甚至在同一唱句中的某一唱词、字，为表现感情的细微变化，还有大幅度的节奏伸缩和行腔起伏。这种方法的特点是先把音乐唱腔分成几大类，再按人物概括为几种类型，然后再细致地层层类分，形成一个以简驭繁的分层系统。适应这种分层系统的记谱法，采取了只记骨干音不记细致装饰润腔的方式，为各种类别的声腔曲牌提供基本框架（仅仅是基本框架），让表演者兼创腔者，亦即演员兼作曲家有充分的发挥余地，根据人物、情节、感情进行再创造，所谓“框格在谱，色泽在腔”。即：在一个只记骨干音的框架谱的基础上，通过速度、节奏、旋律的加花、润饰、简化、紧缩等变化，来适应多种人物类型、个别角色、感情发展阶段、句、词、字的变化。而避免了千人一面、千曲一腔的局面。此外，民歌、民间器乐曲中的“调类”、“调族”以及曲艺音乐，其音乐形象的塑造，也采用了同样的方法。因此，同一个《孟姜女调》、《鲜花调》的框架谱，可以变化出各个地域表现各种不同感情性格特征的变体。在民间器乐曲中，一个简单的《老八板》、《老六板》基本谱“工工四上合四上”，可以衍化出一个庞大的曲目系统^⑩。在江南丝竹中有《老六板》、《快花六板》、《花六板》、《中花六板》、《慢花六板》；弦索十三套中，有《十六板》；山东省的“碰八板”，是由若干种“大板”以及

《汉宫秋月》、《美女思乡》、《鸿雁传书》等构成的专门演奏《八板》变体曲目的器乐合奏乐种；河南板头曲中，《八板》衍变出《慢吟》、《高山流水》、《打雁》、《上楼》、《大泉》、《小飞舞》、《大救驾》等众多风格各异的筝曲、三弦独奏曲和弦索合奏曲；琵琶音乐中的《阳春白雪》也由《八板》衍化而来。

口传心授是音乐艺术的重要传承方式之一。虽然在近现代欧洲音乐的发展过程中，对口传心授的依赖程度有所减弱，但它仍然是不可或缺的，当今专业音乐院校和高师音乐系科声乐课的个别授课就是一个明证。在中国传统音乐发展过程中，对口传心授的传承方式尤为重视，讲求师徒之间直接的面对面的传授，从而大大降低了对乐谱的依赖程度。清代王德晖、徐沅激在《顾误录》中把“按谱自读”列为“学曲六戒”之一。该书写道：“略解工尺之高下，即谓无须口授，自己持曲按读，于细腻小腔，纤巧唱头，不知理会，纵能合拍，不过背诵而已。甚至有左腔别字，缺工少尺之处，罔不自觉。而于曲情字眼、节奏口气，全然未讲，不知有何意味。”^⑩究其原因，中国传统音乐对口传心授传承方式依赖程度之所以高，是因为口传心授有利于神韵的传承，有利于创造性的发挥，有利于秘传。

中国艺术传统中，“韵”作为最高美学范畴，追求一种内在的韵味和律动。中国音乐的神韵则在旋律的线性游动中，由高低起伏、强弱交替、虚实相间、疾徐迟速等变化所产生的节律感，具有个体性、内在性和心理感受性的特点。正因为这三个方面的特点，所以，中国传统音乐尤其重视个人的体味、领悟，追求弦外之音，韵外之致。因此，口传心授就成了师傅启发徒弟体味弦外之音、领悟韵外之致的最重要方式，而在很大程度上削弱了对乐谱的依赖程度。

朱权《神奇秘谱》“序”中说：“概其操间有不同者，盖达人

之志也各出乎天性，不同于彼类，不伍于流俗，不混于污浊，洁身于天壤，时志于物外，扩乎与太虚，同体泠然洒于六合。其涵养自得之志见微轮，发乎避趣，诉于神明，合于道妙，以快己之志也，岂肯蹈袭前人之败兴而写己之志乎，各有道焉！所以不同者多，使其同则鄙。”^⑩由此可见，包括琴曲在内的中国传统音乐，重视个人创造性的发挥，“不同者多，使其同则鄙”也，为了达到“不同”，就应发展个性，承认每个人气质性格的不同，所谓“盖达人之志也各出乎天性不同于彼类”也。容许各人对同一曲目演绎的多样化和创造性。为达此目的，对乐谱依赖度低的口传心授当是首选的传承方式，因为如果在乐谱上详尽地记录了每个旋律花音、标上板眼句逗，固然方便了今日的准确弹奏，但另一方面却削减了再创造的多种可能性。正是在以骨谱为基础的口口相传之中，提供了曲目演绎多样性的客观基础，有利于启迪创造性的萌发，在骨干音框架的基础上作多种润饰、繁衍，各得其所，各美其美。

中国传统音乐的不传或秘传，既有像琴曲那样的曲高和寡的原因，于是“昔人不传之秘”、“嵇康终其身而不传”、“琴不妄传”，也有作为祖传绝技的谋生手段而“传媳不传女”的情况，有些人因终生无子而将绝技带到不该带去之处所。因此，谱面简约的骨谱只作备忘，主要的传承方式就依赖于口耳相依的口传心授了。

第三节

谱连器、律、调

谱连器、律、调，指的是中国传统音乐的记谱法多与一定的乐器、乐律、乐调相关联，体现了乐谱、乐器、乐律、乐调相统一的特点。

一、乐谱与乐器

中国传统音乐的乐谱、记谱法往往与某一乐器有密切关联，或则专为某一乐器而用，或则主要记录某一乐器的演奏谱。如：鼓谱为鼓的演奏记录；鼓板谱记录的是鼓板的演奏；琴谱就是专为记录七弦琴的乐谱而用；敦煌谱目前比较多的学者认为是琵琶谱，也就是说，它是专为琵琶这一乐器所用的乐谱；天干谱所记写的是三弦这一乐器的弹奏谱；福建南音谱是为福建南音琵琶所用的乐谱；瑟谱、坝谱、笙谱、冀中管乐工尺谱、五台山寺院传管子谱等，都是专为某一特定乐器所用之乐谱。

以上乐谱，既为某一特定乐器所专用，那么，它们就有与该乐器相适应的标记方法。如：琴谱，用弦序符号、徽位符号表示音位，用散音、按音、泛音符号表示音色、音别，用右手指法符号、左手指法符号标明演奏方法，还有速度和其他记号。一个谱字往往包括左手手指的名称、所按徽位的序数以及右手指法和弦序等减字符号。琴家能按谱取音、循法抚琴。敦煌乐谱，用 20 个

谱字来记写琵琶空弦音和第一、二、三、四相的按指位，需根据定弦法来定其谱字音高，再有多种演奏手法、节奏速度记号，而与琵琶乐器的演奏相吻合。天干谱，用正、中、大来标记三弦的三个空弦音，需根据定弦法来决定各弦之间的音高关系和音高；用甲乙丙丁戊己庚辛壬癸来标记左手在三弦上的按指位置，用点来表示三弦的弹奏次数，所谓“一点一弹，二点二弹，三点三弹”，演奏者据此可以在三弦上奏出所记录的音乐。福建南音谱用固定名标音记谱，谱字与琵琶空弦音和按指音紧相对应，并且详记有琵琶演奏手法、节奏、撩拍记号。所以，学过南音琵琶和南音工尺谱的人认为：“南音工尺谱只有在学习南音琵琶的同时才容易掌握，因为南音工尺谱是为了南音琵琶而设计的。”同样的，无论是笙谱、瑟谱，或者是埙谱、箏谱，它们都是为某一特定乐器而设计，因此，都有与这些乐器的定弦音位、按指位相符合的记录谱字，都有标记这些乐器演奏手法的符号，体现了谱为器设、谱为器用的特点，即乐谱为乐器而设计，乐谱为乐器所使用，乐谱与口传心授的传承方式一起为中国传统音乐的继承作出了贡献。

二、乐谱与乐律

中国传统乐谱的谱字，往往与一定的乐律体系相联系。如：工尺谱的笛上七调，所用律制当为经过管口校正的三分损益的等音变换的近似管律；七弦琴谱体现了兼含三分损益法和自然三度音系生律法的复合律制的琴律；在一些有品乐器（如琵琶等）的乐谱中，又运用了平均律。

如前所述，民间流传在笛上翻七调的宫调系统，一般是根据曲笛孔序所示各调工尺字音位的相互关系来定调名的，其基准是“小工调”或“正宫调”。如果以小工调为基础调的话，那么，翻

调时即以小工调的某一字为新调的工字，作为新调的调名。如下图所示：

例 16-4

Diagram illustrating the relationship between the Gong (工) character and the scale name (调名) for various scales, based on the Gong character of the Xiao Gong mode (小工调).

尺	凡	六	五	乙	仕	正宫调 (G)
凡	六	五	乙	仕	凡	六字调 (F)
六	五	乙	仕	凡	尺	凡字调 (E)
四	尺	凡	六	五	乙	小工调 (D)
一	上	尺	凡	六	五	尺字调 (C)
上	尺	凡	六	五	乙	上字调 (B)
上	尺	凡	六	五	乙	乙字调 (A)

据杨荫浏先生《管律辨讹》^③的研究成果，这种管律是经过管口校正的三分损益管律。但是，在转调时，运用的是等音变换的方法，首先是以“小工调”的某一字作为新调的“工”字，然后就是一连串的等音变换。为了解决各谱字之间音程关系、音高关系的不相通，艺人们往往采用叉口或调整按孔位置、调整孔穴开口幅度等办法来获取相对准确的音高。由此，我们是否可以称这种笛上七调的律制为：经过管口校正的三分损益、等音变换的近似管律呢？

七弦琴的琴律是一种兼含三分损益法和自然三度音系生律法的复合律制体系^④。黄翔鹏先生认为：七弦琴“律制上的这种特点决定于琴徽的弦长比，琴的取音方法，兼采两种律制的调弦法，并与琴调及琴的旋宫方法有关”。^⑤七弦琴的 13 个徽位的弦长比为：

例 16-5

徽位	十三	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一
弦长比	$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{6}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$

第三、六、八、十一各徽的弦长比的分母为5，所产生各音为自然3度音程，因此，凡表示这些徽位的谱字，均应运用自然三度音系生律法来取音。其余各徽弦长比的分母可以析为2、3两个因数，产生的各音为三分损益法与自然三度音系生律法所共有。因此，凡表示这些徽位的谱字，应运用以自然三度音系生律法倾向为主的复合律制来取音^⑩。

对于明、清时代的琵琶的律制问题，杨荫浏先生曾在《三律考》^⑪中发表过意见，他认为属于平均律。“这类乐器都是用相和品（古代称‘柱’）来节制各音的振动弦长的；每一个品，都要同时管到几条弦上的音，而且这些相或品的形式都不是曲的而是直的。用一些直形柱位来兼管几条弦上的高低不同的音，就有调和大小音程的必然要求^⑫，也就有应用平均律的必然要求。”在分析了明、清时代的琵琶的大全音、小半音的情况后，杨先生还指出：“因此，明、清时代的琵琶谱（如《养正轩琵琶谱》、《汪昱庭琵琶谱》）的谱字，应当是用十二平均律来取音的。”^⑬

由上可见，在中国传统乐谱中，一定的谱字往往与一定的生律法相关。按谱取音，就是根据谱字的标示，在相应的乐器中运用相应的生律方法来演奏该乐音。

三、乐谱与乐调

乐谱与乐调的相关，指的是在中国传统记谱法的谱字关系中，往往隐含着某种宫调理论，或者是与某种宫调理论密切相关。

本书第二章对古琴调弦法沿革及其乐学意义、琴五调的论述，第三章对白石道人歌曲与燕乐调的关系的论述，第八章分析了西安鼓乐俗字谱谱字所反映出的宫调，第九章分析了京音乐工尺谱字与宫调的关系，第十四章论述了魏氏乐谱谱字与明乐八调

的关系，第十二章对沈括《梦溪笔谈·补笔谈》工尺谱字与燕乐二十八调的关系、张炎《词源》中的工尺谱字与八十四调的关系作了论述，这些都说明我国传统乐谱的谱字及其音乐与我国传统音乐的宫调理论紧相关联。

中国传统音乐记谱法与乐器、乐律、乐调之间的紧密联系应当与中国文化的整体观念相关。

在中国先秦时期的典籍《周易》的《系辞传》和《说卦传》中，有天、地、人“三才”的说法，这个“人”指的是整体的人，天人关系的人，是社会群体，从而构成了天、地、人一体化的整体价值观，这是中华民族价值观的基本特征。中国文化强调整体性，整体是个体错综复杂的总和，由一定群体结成社会共同体，由众多的局部组合为整体，所谓“道也者，不可须臾离也^⑤。”在认识活动中注重整体思维，这种思维方式超越经验思维方式，善于整体把握事物。中国传统音乐乐谱与乐器、乐律、乐调之间的紧密联系，正是中国文化整体观的体现。它反映了中国传统音乐律、调、谱、器之间融为一个整体的关系。虽然在不同时代的不同乐种、不同音乐体裁形式之中，这一整体关系有各种不同的表现形态，但是，它们的产生和运用却是不受历史时期的限制的。亦即：乐谱与乐器、乐律、乐调之间的紧密相关的整体性规律，是没有时间性的，是各种不同历史时期不同乐种所共有的规律。进而由乐谱与乐律的联系，再由“同律度量衡”学说，通过乐律与度、量、衡的联系，更进一步体现了中国传统音乐与中国传统文化的整体性规律。朱载堉在《“律学四物谱”序》中曾用“固鬴”来解释这一学说，指出：“使其分寸，龠合，铢两皆起于黄钟，然后律、度、量、衡相由为表里。使得律者可以制度、量、衡，因度、量、衡，可以制律。”乐谱与乐律、乐器、乐调，律、度、量、衡之间，你中有我、我中有你，水乳交融、

天衣无缝，融成一体，这就是中国传统乐谱所体现的中国传统文化的整体性之精神所在。

注释：

① 王季烈《螭庐曲谈·卷三·论曲谱》“第三章 论四声阴阳与腔格之关系”，商务印书馆，1928年5月初版，福建师范大学图书馆藏，书号485. 1. A080。

② 参见叶明媚《古琴音乐艺术》第150～156页，台湾商务印书馆，1992年版，台北。

③ 参见王耀华、刘春曙《福建南音初探》第128～132页，福建人民出版社1989年版，福州。

④ 明·朱权《神奇秘谱》第2页，中央音乐学院民族音乐研究所据明刊本影印，音乐出版社1956年版，北京。

⑤ 李石根《西安鼓乐的“哼哈”读谱法》，上海音乐学院学报《音乐艺术》1986年第2期第1～4页。

⑥ 潘怀素《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》，转引自任半塘《唐声诗》上编第188～189页，上海古籍出版社1982年版，上海。

⑦ 任半塘《唐声诗》上编第189页，上海古籍出版社1982年版，上海。

⑧ 参见吴晓萍《中国佛教京音乐工尺谱初探》，袁静芳主编《第一届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》第661、662页，宗教文化出版社2004年版，北京。

⑨ 参见任半塘《唐声诗》“第四章歌唱”第178～185页，上海古籍出版社1982年版，上海。

⑩ 伍国栋《在传承过程中新生》，《中国音乐》总65期，第62页。

⑪ 转引自袁青《戒“按谱自读”今解》，李元庆《民族音乐问题的探索》第113页，人民音乐出版社1983年版，北京。

⑫ 同④第3页。

⑬ 杨荫浏《管律辩讹》，原载《文艺研究》1979年第四期，收录于

《杨荫浏音乐论文选集》第 385~393 页。

⑭ 黄翔鹏《琴律》，《中国大百科全书·音乐舞蹈》中国大百科全书出版社 1989 年版，第 529~531 页，北京。

⑮ 同上第 530 页。

⑯ 本段论述以黄翔鹏先生《琴律》的观点为基础，吸收了韩宝强《纯律：一个被误解的神话》，（《中国音乐学》2004 年第 3 期第 15~18 页）的观点，将“纯律三度”改为“自然三度”。

⑰ 杨荫浏《三律考》，原载《音乐研究》1982 年第一期，收录于《杨荫浏音乐论文选集》第 394~405 页。

⑱ 同⑰第 400~401 页。

⑲ 同⑰第 402 页。

⑳ 《礼记·中庸》。

参考文献

一、书籍

1. 《周易·系辞下传》[战国]。

2. 郑玄《周易注》[汉朝]。

3. 《老学庵笔记》[宋代]。

4. 朱辅《蛮溪丛笑》[宋代]。

5. 《贵州图经新志》[明代]。

6. 朱载堉《乐律全书·律吕精义内篇》，明《乐律全书》本，“律书”第一、二册。

7. 明·朱权《神奇秘谱》，中央音乐学院民族音乐研究所据明刊本影印，音乐出版社，1956年，北京。

8. 严如煜《苗防备览（风俗）》[清代]。

9. 田雯《黔书（苗俗）》[清代]。

10. 《大清一统志·柳州府》。

11. 《九宫大成南北词宫谱》1746年内府刊行。

12. 程允基《诚一堂琴谱》[清代]。

13. 李调元《剧话》[清代]。

14. 张炎《词源》清刊本。

15. 《纳书楹曲谱》（乾隆五十七年序刻本《纳书楹曲谱》 福建师大图书馆藏）

16. 曾志忞编译《乐典大意》，中国开明书店1906年版，上海。

17. 杨宗稷《琴学丛书·黄勉之转》，1911年刻本，北京。

18. 童斐《中乐寻源》，商务印书馆1926年版。

19. 王季烈《螭庐曲谈》，商务印书馆1928年版。

20. 沈浩初著《养正轩琵琶谱》，1929年版。

21. 吴梅《顾曲麈谈》，商务印书馆1934年版，上海。

22. 朱谦之《中国音乐文学史》，商务印书馆 1935 年版，台湾。
23. 杨荫浏《中国音乐史纲》，上海万叶书店印行，1952 年版。
24. 杨荫浏《河北县管乐曲集》，音乐出版社 1956 年版，北京。
25. 杨荫浏《智化寺京音乐文集》（油印本），中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号，1953 年，北京。
26. 任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社 1954 年 11 月版，上海。
27. 中央音乐学院民族音乐研究所编《陕西的鼓乐社与铜器社》（内部油印资料），1954 年。
28. 杨景贤、吴明馨《三弦学习资料》，中央人民广播电台乐团 1954 年 12 月初稿，1956 年 4 月整理，北京。
29. 林谦三《敦煌琵琶谱解读研究》（潘怀素译），上海音乐出版社 1957 年版，上海。
30. 林谦三《论幽兰原本》见《幽兰研究实录》，中央音乐学院民族音乐研究所 1957 年 4 月油印本，北京。
31. 杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石创作歌曲研究》，音乐出版社 1957 年版，北京。
32. 傅惜华编《古典戏曲声乐论著丛编》，音乐出版社 1957 年 9 月版，北京。
33. 中央音乐学院民族音乐研究所编辑《中国音乐史参考图片》，音乐出版社 1957 年版，北京。
34. 林谦三著、张虔译《明乐八调研究》，上海音乐出版社 1957 年版，上海。
35. 邱琼荪《白石道人歌曲通考》，音乐出版社 1959 年版，北京。
36. 程午加《月琴、秦琴、三弦》，上海文艺出版社 1959 年版，上海。
37. 李祖边、李园《怎样弹三弦》，江西人民出版社 1959 年版，南昌。
38. 闵季骅《三弦弹奏法》，上海文艺出版社 1959 年版，上海。
39. 中国戏剧出版社《中国古典戏曲论著集成》第 1 册，1959 年版，北京。

40. 林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社 1962 年版，北京。
41. 杨荫浏《工尺谱浅说》，音乐出版社 1962 年版，北京。
42. 中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》，中华书局，1962 年 11 月，北京。
43. 林谦三《敦煌琵琶谱解读》，音乐之友社 1969 年版，东京。
44. 东洋音乐学会编《雅乐——古乐谱的解读》，音乐之友社 1969 年版，东京。
45. NHK 交响乐团编、皆川达夫监修《乐谱的本质与历史》，日本放送出版协会，1974 年，东京。
46. NHK 交响乐团编、海老泽敏监修《音乐的现场与乐谱》，日本放送出版协会，1974 年，东京。
47. NHK 交响乐团编、小泉文夫监修《日本与世界的乐谱》，日本放送出版协会，1974 年，东京。
48. 《新唐书卷二十二志·乐十二》中华书局《新唐书》，1975 年 2 月版，上海。
49. 《湛水流工工四》，琉球古典音乐湛水流保存会，1975 年 4 月第 4 版，那霸。
50. 王文凤《三弦弹奏法》，山东人民出版社 1975 年版，济南。
51. 《附声乐谱八重山古典民谣工工四》，八重山古典民谣保存会，1976 年 3 月发行，那霸。
52. 陈天国《三弦弹奏法》，广州音专民乐系，1979 年 8 月。
53. 系洲长良著《八重山古典民谣全集》。音乐之友社 1979 年版，东京。
54. 《琴曲集成》第 1~14、16、17 册，中华书局 1980 年版，上海。
55. 袁静芳《鲁西南鼓吹乐选集》，人民音乐出版社 1980 年版，北京。
56. 李石根著《西安鼓乐艺术传统浅识》（上下册油印本），上册由中国音协陕西分会、陕西省文化局印，1980 年；下册由陕西省群艺馆、唐代燕乐研究室印，1981 年。
57. 《民族乐器传统独奏曲选集·三版专辑》（简谱版），人民音乐出版

社 1981 年版, 北京。

58. 杨荫浏《中国古代音乐史稿》, 人民音乐出版社 1981 年版, 北京。

59. 张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》, 中国戏剧出版社 1981 年版, 北京。

60. 中国音乐研究所《中国古代乐论选辑》, 人民音乐出版社 1981 年版, 北京。

61. 俞振飞编著《振飞曲谱》, 上海文艺出版社 1982 年版, 上海。

62. 刘尧民著《词与音乐》, 云南人民出版社 1982 年版, 昆明。

63. 任二北《唐声诗》, 上海古籍出版社 1982 年版, 上海。

64. 《安富祖流工工四》, 琉球古典音乐安富祖流弦声会, 1983 年第 5 版。

65. 《冲绳艺术大鉴》, 冲绳月刊社, 1983 年 5 月, 那霸。

66. 薛宗明著《中国音乐史(乐谱篇)》, 台湾商务印书馆 1983 年版, 台北。

67. 李石根著《西安鼓乐谱解读》, 陕西艺术研究所存古代音乐研究室存油印本, 1983 年, 西安。

68. 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》, 人民文学出版社 1984 年版, 北京。

69. 《新音乐辞典》, 音乐之友社 1984 年版, 东京。

70. 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》, 编辑部编《中国音乐词典》, 人民音乐出版社 1985 年版, 北京。

71. 叶栋《唐代音乐与古谱译读》, 陕西省社会科学院出版社发行室, 1985 年版, 西安。

72. 蔡桢疏证《词源疏证》, 中国书店, 1985 年, 北京。

73. 韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》, 四川人民出版社 1985 年版, 成都。

74. 叶栋《敦煌琵琶谱》, 上海文艺出版社 1986 年版, 上海。

75. 唐圭璋编《词话丛编》, 中华书局 1986 年版, 北京。

76. 《野村流工工四》, 野村流古典音乐保存会, 1986 年 9 月, 那霸。

77. 《中国民族民间器乐曲集成编辑工作手册》，中国民族音乐集成编辑办公室编，1986年，北京。

78. 《中国民族音乐集成文件资料汇编》，中国民族音乐集成编辑办公室编，1986年，北京。

79. 胡道静《梦溪笔谈校证》，上海古籍出版社1987年版，上海。

80. 武俊达《昆腔唱腔研究》，人民音乐出版社1987年版，北京。

81. 刘东升、袁荃猷编《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年版，北京。

82. 王耀华、刘春曙《福建南音初探》，福建人民出版社1989年版，福州。

83. 平野健次、上参乡祐康、蒲生乡昭监修《日本音乐大事典》，株式会社平凡社1989年3月23日初版第一刷发行，1992年9月30日初版第二刷发行，东京。

84. 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社1989年版，北京。

85. 庄永平著《戏曲音乐史概述》，上海音乐出版社1990年版，上海。

86. 洛地《戏曲与浙江》，浙江人民出版社1991年版，杭州。

87. 《标准音乐辞典》，音乐之友社1991年版，东京。

88. 雷家骧主编、西安音乐学院音乐研究所编《长安古乐谱》，三秦出版社1991年版，西安。

89. 王耀华著《三弦艺术论》，海峡文艺出版社1991年版，福州。

90. 王凤桐、张林著《中国音乐节拍法》，中国文联出版公司1992年版，北京。

91. 叶明媚《古琴音乐艺术》，台湾商务印书馆1992年版，台北。

92. 《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，全国编辑委员会主编，《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编辑委员会编，人民音乐出版社1992年版，北京。

93. 冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》，人民音乐出版社1993年版，北京。

94. 陶亚兵《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社 1994 年版，北京。
95. 汪毓和编著《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社 1994 年版，北京。
96. 洛地《词乐曲唱》，人民音乐出版社 1995 年版，北京。
97. 袁静芳《中国佛教京音乐研究》，慈济文化出版社 1997 年版，台北。
98. 缪天瑞主编《音乐百科词典》，人民音乐出版社 1998 年版，北京。
99. 冯文慈《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998 年版长沙。
100. 刘育和编《刘天华全集》（第二版），人民音乐出版社 1998 年版，北京。
101. 张静蔚编选校点《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版，北京。
102. 邱琼荪《历代乐志律志校释》第一分册，人民音乐出版社 1999 年版，北京。
103. 武文斌编著《西安鼓乐曲选》，陕西旅游出版社 1999 年版，西安。
104. 伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》，上海教育出版社 1999 年版，上海。
105. 王耀华主编《中国传统音乐概论》，福建教育出版社 1999 年版，福州。
106. 张前《中日音乐交流史》，人民音乐出版社 1999 年版，北京。
107. 姚思源主编《中国当代学校音乐教育文献》，上海教育出版社 1999 年版，上海。
108. 《古乐风流——中国乐谱乐书乐人》，香港大学美术博物馆、香港大学音乐系与中国艺术研究院音乐研究所联合主办展览会资料，2001 年，香港。
109. 陈天国、苏妙箏、陈宏编著《潮州弦诗全集》，花城出版社 2001 年版，广州。

110. 庄永平《琵琶手册》，上海音乐出版社 2001 年版，上海。
111. 钱仁康著《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社 2001 年版，上海。
112. 陈天国、苏妙箏编著《潮州古谱研究》，花城出版社 2002 年版，广州。
113. 田耀农《皖西锣鼓研究》，安徽文艺出版社 2002 年版，合肥。
114. 童忠良等编著《中国传统乐理基础教程》，人民音乐出版社 2004 年版，北京。
115. 顾梅羹《琴学备要》，上海音乐出版社 2004 年版，上海。
116. 景蔚岗《中国传统笙管乐申论》（博士论文），中央音乐学院音乐学系，2004 年 12 月，北京。
117. 郑长铃《陈旸及其乐书研究》（博士论文），福建师范大学 2004 年，福州。

二、论文

（一）音乐研究

1. 1960 年第 2 期第 96 页，许健《存见古琴曲谱辑览》。
2. 1980 年第 3 期第 35~44 页，李石根《唐大曲与西安鼓乐》。
3. 1980 年第 4 期第 87~94 页、1980 年第 3 期第 35~44 页，曹正《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》
4. 1982 年第 1 期第 394~405 页，杨荫浏《三律考》。收录于《杨荫浏音乐论文选集》。
5. 1982 年第 2 期第 68~78 页，叶栋《敦煌曲谱研究》。
6. 1982 年第 2 期第 100~103 页，柳羽《湖南地区几种民间乐谱》。
7. 1982 年第 2 期第 104~106 页，肖兴华《藏族乐谱——“央移”》。
8. 1982 年第 3 期第 66~69 页，毛继增《敦煌曲谱破译质疑》。
9. 1983 年第 1 期第 102~103 页，蒋小凤《对〈关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨〉的探讨》。
10. 1983 年第 3 期第 36~54 页，何昌林《天平琵琶谱之考、解、译》。
11. 1983 年第 3 期第 55~67 页，席臻贯《〈佛本行集经·忧波离品

次》琵琶谱符号考——暨论敦煌曲谱的翻译》。

12. 1985年第3期第16~33页,何昌林《三件敦煌曲谱资料的综合研究》。

13. 1986年第1期第99~103页,陈威《也谈潮州音乐的〈二四谱〉及几个调的“轻”“重”“活”和调性问题》。

14. 1986年第3期第61~72页,陈应时《琴曲〈侧商调·古怨〉谱考辨》。

15. 1987年第3期第45~46页,饶宗颐《敦煌琵琶的来龙去脉涉及的史实问题》。

16. 1987年第3期第47~59页,何昌林《关于敦煌琵琶谱的抄写人》。

17. 1987年第4期第9~10页,夏野《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》。

18. 1988年第1期第22~27页,刘奇《李提摩太夫妇与〈小诗谱〉》。

19. 1989年第2期第64页~81页,关也维《敦煌古谱的猜想》。

20. 1990年第2期第54~60页,谢孝苹《海外发现〈龙吟馆琴谱〉孤本》。

21. 1991年第1期第47~59页,梁铭越《古琴曲〈碣石调·幽兰〉的自律结构学》。

22. 1991年第2期第47~54页,戴微《传人·传谱·传派——广陵琴派的历史》。

23. 1992年第1期第39页,谢孝苹《关于〈五知斋琴谱〉》。

24. 1992年第2期第66~78页,关世维《〈五弦琴谱〉研究》。

25. 1992年第2期第79~89页,左继承《日本箏箏谱与中国工尺谱的关联》。

26. 1992年第2期第102~103页,浮山《古谱整理研究的新收获——〈九宫大成南北词宫谱选译〉出版有感》。

27. 1992年第4期第52~59页,席臻贯《唐五代敦煌手谱新外译》。

28. 1993年第2期第34~41页,丁纪元《蔡元定〈燕乐〉新解》。

29. 1993年第3期第69~76页,李石根《俗字谱与工尺谱》。
30. 1994年第1期第29~33页,周吉《关于维吾尔族〈十二木卡姆〉乐谱记谱的学术思考》。
31. 1994年第3期第60~66页,苏巧箏《潮州二四谱探源》。
32. 1994年第3期第73~80页,丁纪元《燕乐七均二十八调无徵闰角考》。
33. 1995年第1期第71~84页,关也维《〈仁智要录〉谱解释》。
34. 1996年第1期第19~26页,成公亮《打谱是什么》。
35. 1997年第2期第88~100页,乔建中等《“音乐会”的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一》。
36. 1998年第1期第66~72页,李岩《论民族音乐学记谱中所涉及的理论与方法》。
37. 1998年第2期第14~18页,麻丽冰《关于姜白石歌曲译谱中的几点商榷意见》。
38. 1999年第1期第86~89页,修海林《“声曲折”概念的重新界定与音韵学研究视点》。
39. 1999年第3期第97~103页,孙光钧《〈九宫大成〉的研究整理及校注工作》。
40. 2001年第4期第60~63页,杨元铮《〈五知斋琴谱〉的版本与〈庄周梦蝶〉逸谱》。
41. 2002年第1期第57~64页,应有勤《敦煌琵琶谱节奏译解》。
42. 2002年第1期第95~98页,李娜《“声曲折”研究综述》。
43. 2002年第2期第14~20页,修海林《对中日唐代琵琶谱研究差异的探讨》。
44. 2002年第2期第52~55页,赵晓楠《南部侗族芦笙谱的不同谱式及其历史发展轨迹》。

(二) 中国音乐学

1. 1987年第3期第21~39页,席臻贯《唐乐舞“绝书”片前文句读字义析疑——敦煌舞谱交叉研考之一》。

2. 1987年第4期第99~107页,秦序《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗——〈霓裳曲〉新探之一》。
3. 1988年第1期第118~123页,张振涛《板眼体制与记谱方式》。
4. 1988年第3期第76~83页,杨立青《现代音乐记谱法的沿革及其分类问题》。
5. 1989年第2期第116~123页,陈泽民《〈浦东琵琶谱〉年代考》。
6. 1990年第1期第39~49页,席臻贯《唐传舞谱片前文“拍”之初探》。
7. 1990年第1期第50~55页,刘再生《“声曲折”之我见》。
8. 1990年第2期第74~82页,金建民《关于〈敦煌曲谱〉和古谱学的论争及我见》。
9. 1991年第1期第23~33页,王小盾《解析敦煌舞谱结构的钥匙——“十六字诀”说和“乾舞谱”说》。
10. 1991年第4期第52~59页,庄永平《敦煌乐谱琵琶定弦解析》。
11. 1991年第4期第60~65页,丁纪元《〈浑成集〉中宋代〈嬀声谱〉与〈小品谱〉考释》。
12. 1992年第1期第98~105页,龚之钧《工尺谱字和“五调朝元”》。
13. 1992年第2期第15~23页,王小盾《唐代的道曲和道调》。
14. 1992年第2期第101~106页,成公亮《存见明代古琴谱中有纯律调弦法吗》。
15. 1992年第3期第113~125页,吴世忠《自成体系的福建南音工尺谱》。
16. 1992年第3期第126~137页,蒲亨强、蒲亨建《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》。
17. 1992年第4期第22~30页,陈应时《存见明代古琴谱中没有纯律调弦法吗》。
18. 1993年第1期第27~42页,庄永平《敦煌乐谱的词曲组合》。
19. 1993年第1期第100~108页,王德坝《东汉古琴佛曲〈止息〉研究与三节之B2译谱》。

20. 1993年第2期第34~43页,洛地《敦煌乐谱〈慢曲子西江月〉节奏拟解》。
21. 1993年第3期第39~48页,丁纪元《燕乐“角调”说》。
22. 1994年第3期第36~45页,成公亮《琴曲〈文王操〉打谱后记》。
23. 1994年第3期第69~76页,李荣声《北派琵琶的遗音——〈玉鹤轩〉琵琶谱》。
24. 1994年第4期第117~127页,资民筠、董艳芬《中国歌曲中的1/f谱现象及其物理意义》。
25. 1995年第1期第48~56页,王德坝《〈碣石调·幽兰〉卷子谱点注》。
26. 1995年第2期第107~118页,李石根《关于西安鼓乐谱中的“拍”》。
27. 1995年第4期第59~69页,秦序《琴乐“活法”原谱式优劣之我见》。
28. 1996年第2期第55~59页,成公亮《〈洞庭秋思〉流变考略》。
29. 1996年增刊第82~87页,刘宏、杜鹤鸣《六线谱与对应关系及其应用》。
30. 1998年第3期第5~10页,黄翔鹏《〈新定九宫大成南北词宫谱简谱示意本〉题记》。
31. 2000年第2期第58~70页,吴晓萍《〈弦索备考〉与传统琵琶同族曲目之比较研究》。
32. 2000年第4期第71~82页,吴文光、赵晓楠《关于大曲〈柘枝令歌头〉、〈柘枝令〉俗字谱及其考、译》。
33. 2001年第1期第66~72页,左继承《西安鼓乐谱与日本雅乐谱之比较》。
34. 2001年第1期第129~144页,徐元勇《〈魏氏乐谱〉研究》。
35. 2002年第3期第56~59页,(香港)谢俊仁《明朝琴谱所记徽位是否为“简略”记谱》。
36. 2004年第1期第75~81页,郑荣达《西安鼓乐调的猜想》。

37. 2004 年第 1 期第 82~89 页, 吴晓萍《中国工尺谱的文化内涵》。

(三) 人民音乐

1. 1980 年第 9 期第 45 页, 钱仁康《从无线谱到五线谱》。
2. 1980 年第 11 期第 41~46 页, 曹安和《我国古代乐谱简介》。
3. 1981 年第 3 期第 47~48 页, 刘天浪《浅谈简谱》。
4. 1981 年第 9 期第 13 页, 张钊《五线谱是何时传入我国的》。
5. 1982 年第 7 期第 16~18 页, 李春光《文章千古事——对于“敦煌曲谱”报道的几点意见》。
6. 1982 年第 11 期第 45~46 页, 林友仁等《〈敦煌曲谱研究〉给我们的启示》。
7. 1982 年第 11 期第 33 页, 一风《唐琵琶谱译解讨论会在京举行》。
8. 1983 年第 2 期第 62 页, 何昌林《宋代俗字谱谱式的再次发现——泰山岱庙乐谱〈玉音仙苑〉》。
9. 1983 年第 3 期第 56~58 页, 张延杰《五声性曲调记谱规范的设计》。
10. 1983 年第 8 期第 41~42 页, 冯文慈《“古谱寻声”的重大成果》。
11. 1983 年第 8 期第 43 页, 阳羨《“古谱寻声”音乐会在京举行》。
12. 1983 年第 8 期第 59 页, 柏林《看匈牙利乐谱展览》。
13. 1983 年第 8 期第 37~40 页, 黄翔鹏《音乐考古学在民族音乐型态研究中的作用》。
14. 1984 年第 9 期第 62 页, 树蓬《〈养正轩琵琶谱〉漫谈》。
15. 1987 年第 7 期第 23 页, 赵家琪《中国民族音乐集成记谱学研讨会在太原召开》。
16. 1988 年第 9 期第 14~15 页, 爱新觉罗·启珪《爱新觉罗·毓岷谈〈清恭王府三弦传谱〉》。
17. 1988 年第 9 期第 26~27 页, 赵维平《敦煌琵琶新解》。
18. 1988 年第 11 期第 31~33 页, 倪志培《周小梅及其传谱——〈国乐讲义〉》。
19. 1989 年第 6 期第 34~35 页, 郝毅《拉卜楞寺院藏文谱》。

20. 1989年第8期第30~32页,姜宝海《金灼南及其藏谱〈箏谱集成〉》。

21. 1993年第8期第42~43页,王海默《由乐谱构成的中国古代音乐史》。

22. 1995年第1期第12~14页,于庆新《民歌的记谱与加工——王洛宾先生访谈录》。

23. 1995年第11期第30页,赵沨《为〈论六线谱〉作序》

24. 1995年第11期第30~34页,吴道恭《〈论六线谱〉的记谱法改革》。

25. 1998年第2期第18~21页,顾震夷、孟凯《论简谱不可废止》。

26. 1999年第6期第25~27页,谈龙建《傅雪漪谈〈九宫大成南北词宫谱〉》。

27. 2000年第4期第24页,明柯《并不确定的“音乐考古新发现”》。

28. 2000年第10期第28~30页,张尼《论数字式十二音记谱法——对改进记谱法的设想》。

29. 2001年第8期第42~44页,王小龙《MIDI音乐——从记谱法的角度去认识》。

30. 2002年第1期第24~25页,金建民《古谱新篇生命绝唱——在叶栋遗作〈唐乐古谱译读首发式上的发言〉》。

31. 2002年第6期第32~35页,《从〈维吾尔十木卡姆〉的三个本看新疆的民族音乐记谱整理工作》。

(四) 中央音乐学院学报

1. 1986年第1期第12~16页,陈应时《琴曲〈碣石调·幽兰〉谱的徽间音——〈幽兰〉文字谱研究之二》。

2. 1988年第3期第108页,赵沨《关于〈弦索十三套〉的传谱》。

3. 1989年第3期第46~49页,张九《关于高腔的圈腔谱式》。

4. 1992年第2期第16~17页,方建平《古乐铭刻释例》。

5. 1993年第1期第84~86页,王霖《〈春江花月夜〉曲原作者探》。

6. 1995年第2期第95~96页,艾冈《音乐记谱法的新体系——〈论

六线谱》一书出版》。

7. 1996年第1期第36~38页,吴铁英《从巴赫〈创意曲集〉谈乐谱的版本问题》。

8. 1996年第1期第85~90页,陈应时《敦煌乐谱中的“慢曲子”》。

9. 1996年第1期第91页,丁纪元《姜白石琴曲侧商调〈古怨〉考略》。

10. 1996年第2期第24~28页,郑祖襄《〈洛阳春〉词调初考》。

11. 1996年第4期第36~40页,吕钰秀《声谱图:一种新的记谱法——以琵琶文曲〈思春〉为例》。

12. 1997年第1期第57页~66页,陈泽民《从〈十面埋伏〉乐谱版本看流派的衍变》。

13. 1997年第1期第67~69页,张慧元《刘天华二胡曲〈闲居吟〉考析》。

14. 1997年第1期第70~71页,陈正生《关于琵琶曲〈月儿高〉和〈春江花月夜〉的传谱问题》。

15. 1997年第1期第45~50页,褚历《〈九宫大成南北词宫谱〉单牌体曲牌的曲式结构》。

16. 1997年第3期第78~83页,[美]利奥·特莱特勤,欧阳韞译《口传传统和音乐记谱法》。

17. 1998年第1期第28~32页,张前《〈魏氏乐谱〉与明代的中日音乐交流》。

18. 1998年第4期第40~46页,陈秉义《〈阳关三叠〉研究札记——关于该曲的叠法》。

19. 1999年第1期第88~92页,陈应时《再谈琴曲〈碣石调·幽兰〉的音律》。

20. 1999年第2期第88~92页,刘小龙《清乐大曲究竟有多少——兼与王小盾先生商榷》。

21. 1999年第3期第76~80页,谈龙建《关于〈合欢令〉三弦传谱的辨析》。

22. 1999年第4期第70~80页,蒲方《有关钢琴协奏曲〈黄河〉的资料述评》。

23. 2000年第3期第39~44页,翁建伟《谈读谱技法训练》。

(五) 音乐艺术

1. 1980年第3期第50~52页,张子谦、龚一《七弦琴谱的沿革及发展》。

2. 1981年第1期第26~31页,姚丙炎《七弦琴曲〈酒狂〉打谱经过》。

3. 1982年第1期第1~47页,叶栋《敦煌曲谱研究》。

4. 1982年第2期第1~5页,叶栋《敦煌唐人曲谱》。

5. 1982年第4期第7~13页,李民雄《古琴打谱浅释(上)》。

6. 1983年第1期第25~41页,应有勤等《验证〈敦煌曲谱〉为唐琵琶谱》。

7. 1983年第1期第42~53页,李民雄《古琴打谱浅释(下)》。

8. 1983年第3期第1~10页,吴钊《宋元古谱“愿成双”初探》。

9. 1985年第3期第18~23页,陈应时《评管平湖演奏本〈广陵散〉谱》。

10. 1986年第1期第1~4页,李石根《西安鼓乐的“哼哈”读谱法》。

11. 1986年第3期第1~17页,叶栋《唐传箏曲和唐声诗曲解译——兼论唐乐中的节奏节拍》。

12. 1986年第4期第78~82页,赵维平《唐传五弦琵琶谱谱字音位及定弦的我见》。

13. 1987年第2期第1~15页,林谦三、平出久雄《琵琶古谱之研究——〈天平〉、〈敦煌〉二谱试解》。

14. 1987年第2期第16~20页,赵晓生《〈敦煌唐人曲谱〉节奏另解》。

15. 1987年第2期第24~28页,武俊达《昆曲唱腔的装饰音及其记谱法》。

16. 1987年第2期第1~15页,林谦三、平出久雄著,饶宗颐译《琵琶谱》。

琶古谱之研究》(原文载日本《月刊乐谱》1938年27卷第1期)。

17. 1987年第4期第25~29页,赵晓生《敦煌曲谱是唐大曲结构吗》。

18. 1988年第1期第10~17页,陈应时《敦煌乐谱新解》。

19. 1988年第1期第18~22页,唐朴林《〈敦煌琵琶曲谱〉刍议》。

20. 1988年第1期第23~25页,张平杰《从唐代乐舞谈唐曲节拍》。

21. 1988年第2期第1~4页,陈应时《敦煌乐谱新解(续)》。

22. 1988年第3期第1~7页,林友仁《评“掣拍说”——兼谈古谱解读》。

23. 1989年第2期第27~28页,[美]梅约翰《〈华秋苹琵琶谱〉中的音乐结构》。

24. 1989年第4期第38~50页,钱仁康《〈魏氏乐谱〉考析》。

25. 1990年第2期第9~23页,钱仁康《〈老八板〉源流考》。

26. 1990年第3期第1~15页,叶栋、金建民《〈仁智要录·高丽曲〉解译与考释》。

27. 1990年第4期第1~1页,[香港]饶宗颐《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》。

28. 1991年第1期第8~13页,郑祖襄《从声乐到器乐——琵琶传统曲历史成因窥探》

29. 1991年第2期第8~10页,陈应时《读〈敦煌琵琶谱写卷原本之考察〉》。

30. 1992年第1期第1~8页,[澳]耐尔森《五弦琵琶的柱制及其谱字配置》。

31. 1992年第1期第9~15页,庄永平《论敦煌乐谱中的T符号》。

32. 1992年第1期第24~29页,姚公白《姚丙炎的古琴打谱》。

33. 1992年第2期第67~71页,戴晓莲《荷兰存见的古琴谱与高罗佩》。

34. 1993年第1期第25~30页,庄永平《敦煌曲拍非拍眼形式——对敦煌曲拍的重新认识》。

35. 1993 年第 1 期第 36~40 页, 王德坝《〈碣石调·幽兰〉卷子的抄写年代》。
36. 1993 年第 2 期第 26~33 页, 陈应时《敦煌乐谱“掣拍”再证》。
37. 1993 年第 2 期第 34~41 页, 刘蓝《白沙细乐考辨》。
38. 1993 年第 3 期第 21~25 页, 金建民《〈昔昔盐〉与〈喀什木卡姆〉中的〈麦西热甫〉》。
39. 1994 年第 2 期第 1~10 页, 庄永平《敦煌琵琶谱商调调弦法》。
40. 1994 年第 2 期第 23~24 页, 王德坝《〈碧鸡漫志〉——南宋乐曲考古的发轫之作》。
41. 1994 年第 2 期第 25~32 页, 詹仁中《海阳秧歌——宋代乐舞的遗响》。
42. 1994 年第 4 期第 1~8 页, 吕洪静《唐宋大曲的“入破”与西安鼓乐中“赚”的比较》。
43. 1995 年第 2 期第 11~15 页, [英] 韦满易《敦煌琵琶谱〈西江月〉》。
44. 1995 年第 3 期第 1~6 页, 应有勤《论敦煌琵琶谱“掣”为急返拨》。
45. 1995 年第 4 期第 9~16 页, 金建民《〈弦索备考〉曲源考释》。
46. 1996 年第 1 期第 1~6 页, 陈应时《敦煌乐谱“掣拍”补正》。
47. 1996 年第 3 期第 9~12 页, 庞秉璋《〈幽兰〉调名考释》。
48. 1996 年第 4 期第 20~26 页, 刘红《民族音乐学研究中的记谱问题》。
49. 1997 年第 2 期第 73~75 页, 戴微《琴曲〈碣石调·幽兰〉谱版本研究》。
50. 2000 年第 3 期第 4~9 页, 刘明澜《琴曲〈离骚〉的特证》。
51. 2000 年第 3 期第 11~13 页, 谢建平《华氏〈琵琶谱〉若干问题探讨》。
52. 2000 年第 3 期第 61~69 页, 应有勤《敦煌琵琶谱的节奏与演奏手法密切相关》。

53. 2000年第4期第25~27页,蒲亨建《〈鞞红〉译谱正误的形态学研究》。
54. 2001年第4期第40~43页,丁承运《琴调溯源——论古琴正调调弦法》
55. 2001年第4期第44~47页,林友仁《在谱式的背后——对中国古谱的再认识》。
56. 2002年第1期第11~15页,陈应时《中日琵琶古谱中的“、”号——琵琶古谱节奏解译的分歧点》。
57. 2002年第1期第16~18页,修海林《对古谱译解与音响再现学理层面上的认识》。
58. 2002年第1期第19~23页,应有勤《中日对古谱涵义和解释的比较研究》。
59. 2002年第3期第36~40页,郑祖襄《也谈唐代的急、慢曲子》。
60. 2002年第4期第92~95页,戴晓莲《〈修褷吟〉打谱后记》。
61. 2003年第2期第70~77页,丁承运《论五音调——琴调溯源之二》。

(六) 中国音乐

1. 1981年第4期第44页,李祥霆《南宋琴曲——〈古怨〉》。
2. 1982年第1期第44~46页,文英辑注《〈六也曲谱〉序与唱论》。
3. 1982年第1期第16页,林之《梅兰芳〈穆桂英挂帅〉曲谱本》评介。
4. 1982年第2期第33~36页,陈天国《民族音乐记谱法的发展及存在的问题》。
5. 1983年第1期第56~60页,陈应时《评〈敦煌曲谱研究〉》。
6. 1983年第2期第16~22页,[日]林谦三《敦煌琵琶谱的解读》。
7. 1983年第3期第2页,曹正《重视古代乐谱的研究》。
8. 1983年第3期第1页,梁石松《“古谱寻声”音乐会座谈会发言摘要》。
9. 1983年第3期第2~6页,黎英海等《“古谱寻声”音乐会文论选》。

10. 1983 年第 3 期第 7~8 页, (工作组)《“古谱寻声”音乐会讲解词》。
11. 1983 年第 3 期第 9~12 页, 何昌林《古谱与古谱学》。
12. 1983 年第 4 期第 42~43 页, 周凡夫《〈北西厢弦索谱〉遗音绝响重现人间》。
13. 1983 年第 4 期第 37 页, 肖人伍《为简谱说几句话》。
14. 1984 年第 1 期第 43~45 页, 李光明《阿炳二胡曲记谱中的一些问题》。
15. 1984 年第 3 期第 29~34 页, 傅雪漪《罕见的戏曲音乐书〈太古传宗〉琵琶调》。
16. 1984 年第 3 期第 51 页, 杨秀明《潮州筝曲〈诸宫调·粉红莲〉》。
17. 1984 年第 3 期第 52 页, 陈天国《对二四谱的几点意见》。
18. 1985 年第 2 期第 67~68 页, 崔炳元《德格印经院的三份乐谱》。
19. 1985 年第 3 期第 57~59 页, 傅庆裕《关于王光祈〈翻译琴谱之研究〉的研究》。
20. 1986 年第 1 期第 42~45 页, 周大风《昆曲唱腔谱写要领》。
21. 1986 年第 1 期第 14 页, 林培显《传统圆笔记谱简介》。
22. 1986 年第 2 期第 15~16 页, 赵维平《敦煌东汉木简中有乐谱吗》。
23. 1986 年第 3 期第 15~19 页, 何昌林《所谓〈敦煌东汉木简乐谱·五弦琴谱〉破译的真相》。
24. 1986 年第 4 期第 51~53 页, 陈应时《论传统琵琶曲谱的小标题》。
25. 1987 年第 1 期第 7 页, 石淬《〈鬲溪梅令〉的译谱问题》。
26. 1987 年第 2 期第 75~78 页, 林谷芳《五本传统琵琶谱》。
27. 1988 年第 3 期第 75 页, 李来璋《谈工尺谱及其特点》。
28. 1988 年第 4 期第 3 页, [香港] 饶宗颐《浣溪沙琵琶谱发微》。
29. 1988 年第 4 期第 16 页, 钱仁康《两种不同风格的〈小重山〉词谱》。

30. 1989年第1期第28~29页,金建民《我国古代曲谱举要》。
31. 1989年第1期第65页,孙鸿莉《〈光绪甲申年鼓吹乐谱〉考》。
32. 1990年第2期第34~35页,才让当周《拉卜楞寺道得儿乐队及其乐谱》。
33. 1993年第1期第27~28页,刘春江《高腔古谱》。
34. 1993年第1期第67页,王永昌《王露不可能见到〈梅庵琴谱〉》。
35. 1993年第2期第24~28页,陈应时《敦煌乐谱的研究工作还不能告一段落》。
36. 1993年第3期第11~13页,李石根《宋俗字谱与工尺谱的比较研究》。
37. 1994年第2期第50~51页,马海生《工尺谱的来源》。
38. 1995年第1期第12~13页,郑祖襄《一部不能忽视的古代乐谱集〈碎金词谱〉》。
39. 1995年第1期第32~33页,徐佩《板眼与晋剧记谱》。
40. 1995年第2期第15~18页,陈应时《敦煌曲谱〈水鼓子〉》。
41. 1996年第1期第38~39页,臧艺兵《中国记谱法与中国哲学》。
42. 1997年第2期第9~10页,洛地《“工尺谱”及其他》。
43. 1997年第2期第67~68页,普虹《高传侗族芦笙谱》。
44. 1997年第3期第46~47页,义亚《论同均三宫标识与记谱实践》。
45. 1997年第3期第27~28页,高德祥《有感于敦煌古谱“成功释译”》。
46. 1998年第1期第14~15页,冯洁轩、李爱群《“声曲折”是个错定的词》。
47. 2001年第1期第61~64页,左继承《〈棠湖坝谱〉解释》。
48. 2001年第1期第65~66页,孙丽伟《福建南音“四大名谱”音乐结构分析》。
49. 2001年第2期第35~37页,戴晓莲《合参琴谱——个性化的打谱体现》。

50. 2001年第2期第44页,徐立翔《工天谱的非精确性一个“大音希声”的美学精神》。

51. 1992年第1期第4~6页,樊祖荫《多声部民歌的采录、记谱与分类方法》。

52. 1992年第2期第11~12页,席强《润腔与记谱的关系》。

53. 1992年第2期第58~66页,李石曾《〈梅兰芳歌曲谱〉序言辑刊》。

54. 1992年第3期第9~10页,俞玉兹刘群《〈梅兰芳歌曲谱〉述评》。

55. 1992年第3期第13~14页,冯光钰《再谈乌尔图音道的记谱问题》。

56. 1992年第3期第71~72页,武义杰《索法谱的兴衰》。

57. 1999年第1期第31~33页,张勇《高硐侗族芦笙谱及“芦笙乐板”调查报告》。

58. 1999年第3期第27~28页,刘勇《“写”是记谱吗》。

59. 1999年第4期第31~33页,耘耘《〈九宫大成南北调宫谱〉中的宋代南戏曲谱》。

60. 1999年第4期第64页,谈龙津建《从毓岷三弦传谱看弦索音乐的流传》。

(七) 黄钟

1. 1987年第4期第27~29页,丁纪园《琴曲〈汉宫秋月〉的渊源与音乐》。

2. 1989年第3期第9~12页,丁纪园《折声、掣声与〈扬州慢〉——白石道人自度曲声律考辨之一》。

3. 1989年第4期第15~18页,丁纪园《折声、掣声与〈扬州慢〉——白石道人自度曲声律考辨之二》。

4. 1989年第4期第8~14页,席臻贯《唐乐舞“慢二急三”之迷钩玄——敦煌舞谱交叉研究之五》。

5. 1990年第2期第46~50页,丁纪园《姜白石自度曲乐谱中的反声与〈暗香〉——白石道人自度曲声律考辨之二》。

6. 1990年第3期第35~37页,丁纪园《姜白石自度曲中的“拽声”与〈翠楼吟〉》。

7. 1990年第4期第28~29页,薛艺兵《介绍一种藏文工尺谱》。

8. 1991年第2期第29~33页,席臻贯《“慢二急三”拍再探——敦煌舞谱交叉研究之六》。

9. 1991年第3期第9~14页,丁纪园《姜白石自度曲乐谱的住声与〈鬲溪梅令〉和〈惜红衣〉——之三(上)》。

10. 1992年第1期第69~73页,丁纪园《姜白石自度曲乐谱的住声与〈鬲溪梅令〉和〈惜红衣〉——之三(下)》。

11. 1992年第3期第71~75页,蒲亨强《〈玉音法事〉名实辨》。

12. 1992年第4期第13~19页,丁纪园《姜白石自度曲中的把调〈凄凉犯〉和〈疏影〉——考辨之五》。

13. 1992年第4期第8~12页,黄翔鹏《工尺谱探源》。

14. 1992年第4期第20~30页,吕建强《〈乐星图谱〉中的宫调理论》。

15. 1993年第(1~2)期(合刊)第41~48页,田可文《魏晋南北朝隐逸琴曲及其艺术精神》。

16. 1994年第1期第16~22页,喻辉《〈神奇秘谱〉琴曲的调弦法》。

17. 1994年第2期第21~28页,喻辉《〈神奇秘谱〉琴曲的取音方式与音阶类型》。

18. 1997年第3期第74~80页,孙晓辉《〈玉音法事〉谱面结构析》。

19. 1997年第3期第85~88页,佟茜《一部有音乐史价值的俗曲集——〈霓裳续谱〉》。

20. 1997年第4期第59~65页,褚历《〈九宫大成南北词宫谱〉曲牌的曲式结构特点》。

21. 1998年第3期第55~58页,臧艺兵《曾侯乙编钟与工尺谱——工尺谱来源说》。

22. 1998年第4期第30~35页,王德坝《熊朋来〈琴谱〉研究》。

23. 1999年第1期第63~66页,赵毅《古筝早期谱式与弦式流变脉络》。

24. 2002年第3期第68~20页,胡军《道教经韵〈华夏赞〉探隐》。

(八) 交响

1. 1983年第2期第8~14页,何昌林《唐传日本〈南宮琵琶谱·手弹〉译释》。

2. 1983年第4期第2~12页,李建正、余铸《西安〈古乐〉谱概述》。

3. 1983年第4期第14~27页,何昌林《唐传日本〈五弦谱〉之译解研究(上)》。

4. 1984年第1期第41~46页,何昌林《唐传日本〈五弦谱〉之译解研究(下)》。

5. 1984年第2期第7~20页,陈应时《敦煌曲谱研究尚需继续努力》。

6. 1984年第2期第21~22页,何昌林《唐传日本〈五弦谱〉之译解研究的几点说明》。

7. 1985年第3期第1~13页,李健正《论工尺谱源流》。

8. 1985年第3期第14~20页,何昌林《中国俗字谱与拜占庭乐谱》。

9. 1985年第3期第21~30页,石根《中国古谱发展史上一次重大改革》。

10. 1985年第4期第1~5页,陈应时《中国的古谱及其分类法》。

11. 1988年第3期第1~9页,李健正《西安“古乐”曲体考释(下)》。

12. 1986年第3期第17~23页,吴彝《对〈玉鹤轩琵琶谱〉的初步研究》。

13. 1987年第1期第1~8页,李石根《一种特异的鼓乐谱》。

14. 1987年第3期第18~30页,叶栋《唐传十三弦筝曲二十八首(下)》。

15. 1987年第4期第1~5页,吴诗立《我对“宫商谱”的猜想》。

16. 1987年第4期第6~9页,吕洪静《填〈破阵子〉词再证唐代

“拍”的时值——西安鼓吹乐源流之二》。

17. 1988年第1期第54~57页,余铸《认真译好“长安古乐”曲谱——与李石根同志商榷》

18. 1988年第3期第46~53页,[日]水原渭江《关于巴黎收藏敦煌发现的舞谱,南歌子解读(一)》。

19. 1989年第1期第15~21页,李石根《关于西安鼓乐的记谱法问题》。

20. 1989年第1期第22~28页,孙星群《福建南音与唐代〈大曲〉》。

21. 1989年第4期第1~9页,景蔚岗《晋北笙管乐字谱考略》。

22. 1990年第1期第12~14页,黎蔷《迷离扑朔的西域古乐谱》。

23. 1990年第3期第3~7页,庄永平《鼓套子节奏与敦煌曲拍》。

24. 1990年第4期第3~6页,焦杰《长安古乐的韵曲》。

25. 1991年第1期第6~8页,余铸《长安古乐谱的韵曲》。

26. 1991年第2期第15~28页,叶栋、金建民《〈仁智要录·高丽曲〉三十一首译谱》。

27. 1995年第1期第68~71页,王倩《乐谱的名称:舞谱的定位化发展和人体文化的符号化》。

28. 1997年第2期第13~15页,庄永平《关于〈敦煌乐谱〉译解的几个问题》。

29. 1997年第2期第16~23页,宋瑞凯《祖氏音阶与“敦煌曲谱”之译解》。

30. 1997年第2期第24~29页,褚历《〈九宫大成南北词宫谱〉曲牌的几个艺术特征》。

31. 1997年第3期第23~24页,赵玉卿《敦煌乐谱的断代及谱式的考证研究综述》。

32. 1998年第4期第8~10页,庄永平《敦煌乐谱〈伊州〉曲校勘与研究》。

33. 1999年第2期第22~24页,王红梅《古琴为什么要用减字谱》。

34. 2000年第1期第60~64页,景月亲《乐谱与音响资料版本现象

探微》。

35. 2002年第2期第16~19页,赵玉卿、郑莲《关于敦煌乐谱的定弦法研究》。

36. 2002年第2期第71~73页,邱丹红《乐谱的历史演变及其形式特征》。

(九) 乐府新声

1. 1997年第4期第3~8页,宋瑞凯《祖氏音阶与“敦煌曲谱”之译解》。

2. 1998年第4期第23~25页,陈凤玲《试谈扬琴演奏中的记谱法问题》。

3. 2001年第3期第20~72页,徐元勇《对深入敦煌琵琶谱研究的点滴想法》。

(十) 星海音乐学院学报

1. 1983年第2期第25~35页,陈应时《论敦煌谱的琵琶定弦》。

2. 1983年第4期第63~67页,鲁松龄《根据〈旧伏见宫本南宮琵琶谱〉对唐代拍琵琶乐谱的研究(上)》。

3. 1986年第4期第18~25页,王德坝《论解曲组合与解曲扩展——琴曲〈广陵散〉流变考之二》。

4. 1992年第1期第28~31页,庄永平《论敦煌乐谱中的“小谱字”》。

5. 1993年第1,2期第24~31页,王德坝《六家〈幽兰〉打谱中的“却转”与“转指”》。

6. 1993年第3,4期第15~29页,王德坝《国宝汉隋古琴谱式中指法唐抄卷子研究》。

7. 1994年第1,2期第18~21页,陈天国《潮州禅和板佛乐的整理及其记谱中的一些问题》。

8. 1994年第3,4期第16~22页,庄永平《〈五弦谱〉中的“小”谱字研究》。

9. 1995年第1,2期第48~56页,庄永平《敦煌乐谱曲拍非“掣拍”形式》。

10. 1995年第3,4期第25~33页,陈应时《敦煌乐谱〈急胡相问〉》。
11. 1995年第3,4期第34~43页,庄永平《隋唐燕乐调的琵琶定弦法》。
12. 1996年第3期第12~17页,陈应时《答〈敦煌乐谱曲拍非“掣拍”形式〉》。
13. 1996年第4期第6~7页,陈安华《关于〈出水莲〉乐谱及其他》。
14. 1999年第1期第21~27页,庄永平《〈五弦谱〉调名与〈敦煌乐谱〉乐调研究》。
15. 2000年第3期第11~14页,王德坝《论文字记谱法的内在矛盾》。

16. 2000年第4期第11~13页,陈天国《中国到底有没有乐谱》。

(十一) 民族民间音乐

1. 1985年第1期第44~48页,陈应时《工尺谱字原理之猜想》。
2. 1985年第2期第31~48页,田青《三国时有乐谱吗?——试释〈京僧传〉中的“契字”》
3. 1985年第2期第28~30页,李石根《“大唐开元五年”是近人伪造的——关于长安何家营鼓乐谱抄本》。
4. 1985年第3期第10~12页、第37页,王爱群《南音工尺谱考释》。
5. 1985年第3期第33~34页,江吼《南音“指谱”的性质与作用》。
6. 1986年第2期第8~11页,黄翔鹏《怎样辨别不同乐种的工尺谱调首》。
7. 1986年第2期第22~26页,艾春华、江帆《曲阜孔庙雅乐曲谱》。
8. 1986年第2期第27~32页,黄锦培《〈到春来〉与〈到春雷〉》。
9. 1986年第4期第18~19页、第59页,刘恒之《西安鼓乐的唱名问题》。
10. 1987年第1期第30~32页,陈应时《传统潮乐为何缺“轻三重六调”》。
11. 1987年第1期第19页,蔡余文《〈二四谱〉释》。
12. 1987年第2期第4~8页,李来璋《借字》。

13. 1987年第4期第19~23页,陈威《潮州弦诗乐〈昭君怨〉研究》。

14. 1988年第1期第9~11页,〔日〕岸边成雄《唐代的乐谱〈文字谱〉》。

15. 1988年第2期第34页,申宾《敦煌乐谱研究又有新说》。

16. 1988年第3期第6~7页,江吼《南曲“指谱”的曲名与曲牌》。

17. 1989年第9期第15~18页,陈天国《二四谱是弓弦乐器谱》。

(十二) 其余散见论文

1. 林谦三《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》,《奈良艺大学纪要》1955年第5卷第1期。

2. 饶宗颐《敦煌琵琶谱读记》,《新亚学报》1960年第4卷第2期。

3. 林谦三《明乐新考》,《奈良学艺大学纪要·人文社会科学》第11卷第113~132页,1963年,奈良。

4. 山内盛彬《琉球乐谱》,日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》,1974年9月,东京。

5. 草野妙子《朝鲜的乐谱》,日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》,1974年9月,东京。

6. 林谦三《日本古乐谱展望》,日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》,1974年,东京。

7. 《民间吹打乐曲的转调手法——“款指犯调法”》,湖南人民出版社《湖南民间乐曲选》1978年,长沙。

8. 杨荫浏《管律辨讹》,原载《文艺研究》1979年第四期,收录于《杨荫浏音乐论文选集》第385~393页。

9. 潘怀素《从古今字谱论龟兹乐影响下的民族音乐》,转引自任半塘《唐声诗》上编第188~189页,上海古籍出版社1982年版,上海。

10. 吉联抗《关于敦煌“最古老的乐谱”》,《音乐生活》,1984年第4期,第32、35页。

11. 田青《佛教音乐的华化》,《世界宗教研究》1985年第3期。

12. 郑汝中《“敦煌音乐”中的若干问题》,《敦煌研究》1986年第2期。

13. 陈泽民《近代工尺谱中“正宫调”、“小工调”的调名由来,及旧琵琶工尺谱中多种命调体系研究》,《音乐学习与研究》1986年第3期第32~35页。

14. 金建民《〈敦煌曲谱〉中的〈伊州〉》,《新疆艺术》1986年第4期,第33~39页。

15. 何昌林《敦煌曲谱之考、解、译》(附《敦煌琵琶译谱》),载《1983年全国敦煌学术讨论会文集》,甘肃人民出版社1987年版,第331~441页。

16. 陈应时《论敦煌曲谱的琵琶定弦》,载《1983年全国敦煌学术讨论会文集》,甘肃人民出版社1987年版。

17. 黄翔鹏《琴律》,《中国大百科全书·音乐舞蹈》中国大百科全书出版社1989年版,第529~531页,北京。

18. 陈国符《北宋〈玉音法事〉吟谱考稿》,《国际道教科仪音乐研讨会论文集》第181页。

19. 景蔚岗《晋北道教音乐字谱解释的宫调问题》《音乐舞蹈》1990年第1期。

20. 李石根《西安鼓乐艺术传统概述》,《西部歌声》1991年第2期,第53页。

21. 黄翔鹏《明末清乐歌曲八首·〈白头吟〉移调改译的说明》,黄翔鹏《中国人的音乐和音乐学》第168、169页,山东文艺出版社1997年版,济南。

22. 吴晓萍《中国佛教京音乐工尺谱初探》,《第一届中韩佛教音乐学术研讨会论文集》第641~662页,宗教文化出版社2004年版,北京。

后 记

《中国传统音乐乐谱学》，在原来的计划中，应该是最适合于由何昌林教授来担任的写作课题。可是由于老天不公，何教授患上严重的糖尿病，不得不暂时停止了写作。另一位最合适的人选是陈应时教授，但又因为“巧者劳，智者忧”，邀约撰稿者过众，他也无法屈就。为了不使丛书中的这一课题缺项，最后不得不采取集体合作的方式，由王耀华担任主编，拟出提纲，邀请国内著名专家及部分年青教师共同撰稿，最后由王耀华统稿。具体执笔分工如下：

王耀华、王州、杨咏：绪论

王耀华：第六章、第七章、第十四章、第十六章

丁承运、傅丽娜：第一章

陈应时：第二章

丁纪园：第三章

吴 钊：第四章

陈新风：第五章

吴晓萍：第八章、第九章

景蔚岗：第十章

黄少枚：第十一章

王 州：第十二章

吴慧娟：第十三章

廖红宇：第十五章

由于其中的一部分作者尚属年轻教师，处于学术发展途中，所以，论述不甚严密甚至谬误之处在所难免，敬请前辈、专家、同行教正，以便在不断修改的过程中，使本书逐渐臻于完善。

王耀华 谨识

2005年5月3日